

Gaspar JAÉN I URBAN

Universitat d'Alacant  
gaspar.jaen@ua.es

Marco LUCCHINI

Politecnico Milano  
marco.lucchini@polimi.it

## *El Colegio de Arquitectos de Barcelona (1956-1962)*

### Resumen

Cuando se habla de la nueva sede social del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares levantada en Barcelona entre 1956 y 1962, hay un acuerdo general de que se está hablando de un hito espacial, arquitectónico y urbano en la recuperación de la modernidad española durante el franquismo. En efecto, ninguna obra pública o privada construida en Barcelona en los años cincuenta y sesenta representa mejor el retorno de la arquitectura barcelonesa a la primera línea de la modernidad, todavía en pleno franquismo, que el edificio planeado, proyectado y construido para albergar la sede social del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares. Una conjunción de factores convirtió el edificio en una obra emblemática: en primer lugar, la calidad del edificio y la decoración y acondicionamiento de los espacios interiores, en amplia sintonía con la arquitectura moderna del momento en todo el mundo; en segundo lugar, el procedimiento seguido para la selección del proyecto ganador, un proceso que permitió una gran participación de los profesionales catalanes más destacados del momento; y en tercer lugar, la extraordinaria publicidad que se le dio, tanto al concurso como a la obra, ya desde el primer momento de su concepción, y que originó una viva polémica ciudadana y una enorme fortuna crítica posterior que veía en el edificio terminado un símbolo palpable de la ansiada reconstrucción de la modernidad. Palabras clave: Modernidad en Barcelona, años 50 y 60 del siglo XX, arquitectura contemporánea, Colegios de Arquitectos, Relaciones Milán – Barcelona.

### Abstract

When we refer to the new official College of Architects of Catalonia and Baleares built in Barcelona between 1956 and 1962, there is a general agreement that we are referring to an architectural, urban landmark of the new Spanish modernity recovered during the Franco regime. In fact, no other private or public building constructed in Barcelona before better represents its return as a leader in architectural modernity than this building planned and completed to house the Official College of Architects in the heart of the city and promoted by the more intelligent members of the ruling government. A

combination of factors turned the College into an emblematic work: firstly, the high quality of the building itself and the decoration or the distribution of the interior spaces, both completely in tune with worldwide modern architecture of the time; secondly, the procedure carried out to select the winning project, a process that many of the most important contemporary Catalan professionals were able to participate in; thirdly, the extraordinary publicity given to both the public tender and the work in progress, since from the moment of its conception it led to a lively public debate, and later a huge critical success because the finished work was seen as a powerful symbol of the longed for reconstruction of Barcelona's modernity

Keywords: Catalan Modernity, the 1950s and 1960s, Contemporary Architecture, Relations between Milan and Barcelona.

## 1. Proemio

Ninguna obra pública o privada construida en Barcelona a lo largo de los años 50 y 60 representa mejor el retorno de la arquitectura barcelonesa a la primera línea de la modernidad, todavía en pleno franquismo, que el edificio planeado, proyectado y construido entre 1956 y 1962 para albergar la sede social del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares<sup>1</sup>, en términos de Cirici «el más rutilante de los edificios de después de la catástrofe»<sup>2</sup>. Una conjunción de factores convirtió el edificio en una obra emblemática: en primer lugar, la calidad del edificio y la decoración y

<sup>1</sup> La estructura de los colegios oficiales de arquitectos españoles, con colegiación obligatoria para los profesionales, fue planteada repetidamente por la Sociedad Central de Arquitectos a partir del III Congreso Nacional de Arquitectos, celebrado en Madrid en 1904 «como medida necesaria e indispensable para la mayor prosperidad y prestigio de la clase», pero no se legisló hasta el 1-3-1930, mediante el Real Decreto de 27-12-1929, promulgado después de que varios edificios se hundiesen en Madrid en 1928 (E. GRANELL, A. RAMON, *Col·legi d'Arquitectes de Catalunya: 1874-1962*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2012, pp. 105-106). En principio se establecieron seis colegios en toda España cuyos límites no tenían en cuenta razones históricas. Así, uno de ellos incluía las provincias de Cataluña, Aragón, Baleares y Logroño. En 1933 se formó una estructura colegial propia para Aragón y Logroño. Posteriormente, en 1978, con la división de España en Comunidades Autónomas, se creó el Colegio Oficial de Arquitectos de Baleares como organismo independiente del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña.

<sup>2</sup> A. CIRICI PELLICER, *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 2.

acondicionamiento de los interiores, en amplia sintonía con la arquitectura moderna producida en aquel momento en todo el mundo; en segundo lugar, el procedimiento seguido para la selección del proyecto ganador, un proceso que permitió una gran participación en el mismo de los profesionales catalanes más jóvenes y prometedores del momento; y en tercer lugar, la extraordinaria publicidad que se le dio, tanto al concurso como a la obra, ya desde el primer momento de su concepción, y que originó una viva polémica ciudadana y una enorme fortuna crítica posterior que veía en el edificio terminado un símbolo palpable de la ansiada reconstrucción de la modernidad. Pero todavía hay que entender esta obra como el corolario palpable de la preocupación colegial por retomar los caminos de la arquitectura moderna proscritos por el primer franquismo, algo que se fue evidenciando, como mínimo, desde mitad de los años cuarenta y que cristalizó en las primeras conferencias organizadas por el Colegio en 1949 con asistencia de los grandes maestros de la arquitectura moderna, unas actividades que han hecho que se presente la institución profesional como el responsable de la reintroducción en Barcelona «de la cultura arquitectónica internacional»<sup>3</sup>. En 1987 Oriol Bohigas, en el libro conmemorativo del veinticinco aniversario del edificio, subrayaba su valor documental al considerarlo «una muestra del optimismo de aquellos momentos, [originado] por la modernidad acabada de estrenar»<sup>4</sup>. En relación a la vida colegial, Bohigas también consideraba que la inauguración de este edificio en 1962 coincidió con la

culminación de la primera etapa, digamos revolucionaria, del Colegio –todavía en un tono discreto y con propuestas culturales que anticipaban posteriores posiciones más políticas–, una etapa que manipuló muy inteligentemente Antoni de Moragas, apoyado en la confianza que le tenía el decano Manuel de Solà Morales<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> E. GRANELL, A. RAMON, *Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, cit., p. 189.

<sup>4</sup> *La seu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, catálogo de la exposición homónima celebrada en el Colegio de Arquitectos de Barcelona en 1987, Barcelona, Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, p. 32.

<sup>5</sup> O. BOHIGAS, *Combat d'incerteses. Dietari de records*, Barcelona, Edicions 62, 1989, p. 253.

## 2. El emplazamiento de la obra y los dos concursos

El hecho de que para construir el edificio se convocase un concurso restringido entre arquitectos colegiados, que eran tan solo algunos centenares en aquellos momentos<sup>6</sup>, supuso una gran oportunidad para los arquitectos (jóvenes o maduros) que querían ser (o que se sentían) modernos, y, muy especialmente, para los arquitectos que habían estado integrados en el Grupo R, para realizar un ejercicio extraordinario de modernidad arquitectónica en el mismo corazón de la ciudad, planteando a la vez cómo podía establecerse la relación entre lo nuevo y lo antiguo, un tema vivo en aquellos momentos dentro de la disciplina en toda Europa, en parte como consecuencia de las gravísimas destrucciones y heridas bélicas que aún estaban en proceso de cicatrización, pero también por las nuevas propuestas teóricas desarrolladas por Rogers en Milán desde la revista «Casabella». Como indica M. Solà, entonces decano del colegio y presidente de los jurados de los dos concursos que se convocaron, basta ver el nombre de los autores premiados en ambas ocasiones (las plicas secretas con los nombres de los arquitectos no premiados se destruyeron, por lo que nos son desconocidos en su mayoría<sup>7</sup>), para comprobar hasta qué punto los proyectos supusieron «un desarrollo de los nuevos caminos de la arquitectura catalana»<sup>8</sup>. Los referentes para estos nuevos caminos, según Granell y Ramon, eran básicamente tres: las dos arquitecturas nacionales más a la moda entonces, la italiana (con Albini y Gardella) y la brasileña (con Niemeyer y Costa) y los dos autores españoles que ya entonces ejercían su magisterio moderno con dos obras emblemáticas absolutamente contemporáneas: el Coderch de la Barceloneta (1951-1955) y el de la Sota del Gobierno Civil de Tarragona (1954-1957)<sup>9</sup>.

Cabe subrayar el hecho de que para acometer una obra tan importante y, por tanto, con un coste tan elevado, se debía ya poder contar con una gran disponibilidad económica, tanto del Colegio como institución como

<sup>6</sup> *La seu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, cit., p. 28.

<sup>7</sup> Los nombres de algunos arquitectos no premiados se han conocido al catalogar y estudiar su archivo profesional. Este es el caso del interesante proyecto “Y”, con un cuerpo bajo avanzado que adelantaba la solución definitiva de Busquets, cuyo autor era Robert Terradas (E. GRANELL, A. RAMON, *Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, cit., p. 208).

<sup>8</sup> *La seu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, cit., p. 28.

<sup>9</sup> E. GRANELL, A. RAMON, *Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, cit., p. 209.



de los arquitectos y promotores que construían edificios en Cataluña y Baleares y pagaban cuotas y derechos de visado; en efecto, el ambicioso planteamiento debe entenderse como un síntoma de riqueza, lo que suponía que finalmente, después de veinte años de posguerra, al menos en las regiones más productivas y avanzadas de España, se empezaban a superar el hambre y la miseria de la época autárquica y se entraba en el progreso económico que conllevaban los planes de estabilización lanzados desde los gobiernos tecnocráticos del Opus Dei. Así lo ha señalado también Bohigas en sus memorias al señalar que el «arranque de la nueva capacidad económica del Colegio [era] consecuencia del *boom* de la construcción y de una buena organización administrativa de los ingresos producidos por este *boom*»<sup>10</sup>.

Para construir el edificio se escogió un sitio clave de la ciudad: un solar trapezoidal de 501,80 m<sup>2</sup>, con tres fachadas y una medianera, recayente a la avenida de la Catedral, en la llamada plaça Nova, frente a la misma catedral, junto al palacio arzobispal, mirando desde el exterior a una de las puertas de la Barcino romana, la puerta Pretoria. En realidad, la plaça Nova ya en aquellos momentos no dejaba de ser una fosilización en la toponimia barcelonesa de un espacio urbano extramuros de origen medieval de forma irregular, ya que ni entonces ni ahora se percibe conformado como tal plaza, sino que aparece tan solo como el extremo suroeste de la avenida de la Catedral, una de las vías proyectadas en el Ensanche de Cerdà (y definidas en el Plan Baixeras de 1879) atravesando el centro histórico, cuya apertura quedó interrumpida en este punto. En efecto, mientras que la vía Layetana (la “vía A” del Ensanche de Cerdà y del Plan Baixeras, de conexión entre el puerto y la ciudad alta) se abrió entre 1907 y 1913, con el consiguiente despanzurramiento del tejido urbano medieval, impulsada por la Lliga Regionalista de Cambó, los trabajos de apertura de las avenidas de la Catedral y de Cambó (perpendiculares a la vía Layetana y prolongación la una de la otra) no se iniciaron hasta los años cuarenta aprovechando las destrucciones dejadas por los bombardeos franquistas durante la guerra civil, pero ambas quedaron sin concluir<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> O. BOHIGAS, *Combat d'incerteses*, cit., p. 253.

<sup>11</sup> J.E. HERNÁNDEZ CROS, G. MORA, X. POUPLANA, *Guía. Arquitectura de Barcelona*, Barcelona, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1973, p. 56; J. FABRE, *Els que es van quedar. 1939: Barcelona, ciutat ocupada*, Barcelona, PAM, 2003, p. 68.

Las primeras propuestas de la Junta del Colegio para hacer el edificio se remontan a mitad de los años cincuenta, tan solo unos días después de que accediese al decanato Manuel de Solà-Morales<sup>12</sup> en substitución de José María Ros Vila, decano desde 1940. Así, la Junta General Ordinaria celebrada el 27 de mayo de 1955 encargó a la Junta de Gobierno que dotase al Colegio de una nueva sede social, habida cuenta del incremento de funciones y servicios colegiales<sup>13</sup>. En 1956 se decidió comprar el solar y

<sup>12</sup> Los Solà-Morales son una familia proveniente de Olot (Girona), formada en 1828 con el matrimonio de una *pubilla* Solà con un notario Morales. Los orígenes documentados de los Solà, sin embargo, se remontan a 1082, cuando un Berenguer de Solano (catalanizado más tarde en Solà) compró una finca en Batet de la Serra (Olot). La familia estuvo vinculada en el ochocientos al movimiento carlista y entre sus componentes hubo algún arquitecto. Manuel de Solà-Morales i de Rosselló fue profesor de la Escuela de Arquitectura de Barcelona antes y después de la guerra, secretario de la Junta del Colegio desde 1940 y decano desde 1955, fue procurador en las Cortes de Franco (E. GRANELL, A. RAMON, *Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, cit., p. 219) y padre de dos importantes arquitectos, Manuel e Ignasi de Solà-Morales i Rubió. Además del monumento a los caídos de Montjuïc, en 1939-1940 proyectó la Residencia Militar de Oficiales en Barcelona, una sobria pieza tardonovecentista situada en la Diagonal donde se vislumbraba una modernidad alejada del arcaísmo neoherreriano promovido por el régimen franquista (A. GONZÁLEZ, R. LACUESTA, *Barcelona: Architecture Guide, 1929-1994*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995, p. 15; M. GAUSA, M. CERVELLÓ, M. PLA, R. DEVESA, *Barcelona, Guía de arquitectura moderna*, Barcelona, Actar - Ajuntament de Barcelona, 2013, I13), aunque, por otra parte, estaba cercano a las descarnadas y secas volumetrías de la arquitectura hitleriana. De hecho, en este edificio se celebraron actos castrenses pronazis en los primeros años cuarenta, siendo visitado a menudo por la jerarquía militar germánica (M. XANDRI GUITART, *Monuments "a los caídos por Dios y por España" a Catalunya, 1939-1970*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016, tesis doctoral inédita disponible en línea, p. 301). El gobierno alemán financió incluso en 1941, para conmemorar la amistad hispano-germana, la Sala Alemania, situada en el primer piso del inmueble y decorada al gusto nazi, (M. CAPDEVILA, F. VILANOVA, *Nazis a Barcelona. L'esplendor feixista de postguerra (1939-1945)*, Barcelona, Ajuntament - L'Avenç, 2017, p. 169). Pero al final de los años cuarenta, desde sus cargos en el Colegio de Arquitectos, Solà-Morales i de Rosselló posibilitó las decisivas actuaciones culturales de Antoni de Moragas gracias, según Bohigas, a la «aceptación generosa [de tales iniciativas], inteligente pero no demasiado comprometida» (O. BOHIGAS, *Dit o fet. Dietari de records II*, Barcelona, Edicions 62, 1992, p. 19). Por el contrario, el mismo M. de Solà confesaba en 1987 respecto a la sede social de la plaza Nueva: «fui parte en la polémica en defensa del edificio, de su ubicación, y [de] los esgrafiados de Picasso y mi compromiso no fue dudoso ni ambiguo» (*La seu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, cit., p. 29).

<sup>13</sup> E. GRANELL, A. RAMON, *Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, cit., p. 203. El

convocar un concurso de anteproyectos entre arquitectos colegiados. Las bases que regían el concurso se comunicaron por circular el 26 de octubre de 1956<sup>14</sup>. Este primer concurso de anteproyectos fue fallado el 18 de mayo de 1957. El decano, como decimos, era Manuel de Solà-Morales y ejercía como presidente del jurado. De hecho, a la junta encabezada por él se debieron tanto la iniciativa como el desarrollo de los concursos, del proyecto y de la obra. Los vocales de este primer certamen fueron Javier Carvajal, Adolf Florensa, Josep M<sup>a</sup> Ros, Gio Ponti, J. H. van den Broek, Antoni Perpinyà y Carlos de Miguel, con Jordi Vilardaga como secretario. Como vemos, la presencia de dos arquitectos extranjeros en el jurado, un italiano y un holandés, garantizaba una difusión de la propuesta en Europa a través de las revistas especializadas. Se presentaron veintidós anteproyectos y el primer premio fue otorgado al presentado por Xavier Busquets i Sindreu, un arquitecto que, después de titularse en 1947, había trabajado con notable éxito entre 1951 y 1955 en Sao Paulo (Brasil) junto a otros arquitectos formados con Le Corbusier, aunque en 1955 tuvo que regresar a Barcelona por la muerte de su padre, el también arquitecto Guillem Busquets i Vautravers<sup>15</sup>.

origen de la institución actual se considera que fue la Asociación de Arquitectos de Cataluña, fundada el 19 de marzo de 1874 por dieciséis arquitectos como consecuencia del auge profesional impulsado por el desarrollo del Plan Cerdà (aprobado en 1859) y por la integración de la Escuela de Arquitectura en la Universidad en 1874, con el reconocimiento oficial del título en 1875. Pertenecer a esta Asociación era opcional, ya que fundamentalmente se dedicaba a la defensa de intereses corporativos, aunque también emprendió trabajos científicos y artísticos; de hecho, fue la única organización profesional de los arquitectos hasta 1931, cuando se creó el Colegio Oficial de Arquitectos ya citado. Las reuniones de la Asociación se hacían, primero, en la casa del presidente, Josep Oriol Mestres i Esplugas; después, en la Escuela de Arquitectura por deferencia de su director Elies Rogent i Amat; más tarde se alquiló un pequeño local en la calle de Santa Ana; y en 1919, gracias al legado del arquitecto Bonaventura Pollès i Vivó, se instaló en la vivienda que había sido su domicilio, en el pasaje de la Merced, junto a la Gran Via de les Corts Catalanes, donde permanecieron tanto la Asociación como el Colegio hasta que se inauguró la sede de la plaza Nueva en 1962 (E. GRANELL, A. RAMON, *Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, cit., pp. 10, 13-16, 128-129). El carácter itinerante de la institución colegial y de sus predecesores durante un siglo también contribuyó en gran medida a dotar de un carácter emblemático el nuevo edificio de la plaça Nova.

<sup>14</sup> *La seu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, cit., p. 34.

<sup>15</sup> X. BUSQUETS I SINDREU, *Els esgrafiats de Picasso en el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona*, discurso de ingreso en la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, leído en el salón de actos de la institución el 9-12-1987, incluye el discurso de

Pero surgió un problema porque unos proyectos se ajustaban estrictamente a las ordenanzas y alineaciones municipales mientras que otros no las respetaban. Esto conducía a soluciones tan diferentes que no se consideraban equiparables, imposibilitando, en opinión del jurado, una calificación conjunta y el encargo al ganador del concurso, por lo que se acordó otorgar dos series de premios (algo que indica también la boyante situación económica de la institución en aquel momento) y convocar un segundo concurso en el que los anteproyectos podían no ajustarse a las alineaciones oficiales,

previa solicitud al Ayuntamiento de la autorización para que los arquitectos de Barcelona puedan libremente, dentro de un determinado y concreto límite de alturas, criterio de composición de volúmenes y solución de los problemas de medianerías que podían presentarse, alcanzar la solución arquitectónica óptima que tanto este Colegio de Arquitectos como la ciudad desean<sup>16</sup>.

Subrayemos la mención expresa a los «deseos de la ciudad», cosa que evidencia la intención de la institución municipal de levantar en Barcelona una obra emblemática. En relación a este primer fallo del jurado, según Bohigas, por una parte se reconocía el acierto de las soluciones autónomas no alineadas pero se temían las protestas de los concursantes que se habían tomado al pie de la letra la normativa de alineaciones, aunque por otra, la decisión fue bien vista ya que era

contestación de Joan Bassegoda i Nonell, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1987, pp. 23-24. Guillem Busquets i Vautravers fue elegido concejal de Barcelona por la Lliga Regionalista en 1913 y más tarde trabajó con Puig i Cadafalch en la Exposición Internacional de 1929. Su hijo, Xavier Busquets construyó una abundante obra hasta 1989. Destacan la sede central de la empresa Hispano Olivetti (1964) en Madrid, y, en Barcelona, además de edificios de viviendas, las oficinas de la empresa de medicamentos Sandoz-Novartis (1968-1972) y la sede de la Caixa d'Estalvis i Pensions en la Diagonal (1968-1973) (J.E. HERNÁNDEZ CROS, G. MORA, X. POUPLANA, *Guía. Arquitectura de Barcelona*, cit., p. 233; X. BUSQUETS I SINDREU, *Els esgrafiats de Picasso en el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona*, cit., pp. 23-28; A. GONZÁLEZ, R. LACUESTA, *Barcelona: Architecture Guide, 1929-1994*, cit., p. 94; M. GAUSA, M. CERVELLÓ, M. PLA, R. DEVESE, *Barcelona, Guía de arquitectura moderna*, L8, L32, M16, M53). Los archivos profesionales de ambos arquitectos fueron donados a su muerte al Colegio de Arquitectos por el religioso Padre Pere [Joan Antoni] Busquets i Sindreu, monje benedictino de Montserrat.

<sup>16</sup> VV.AA., *Concurso de anteproyectos de Sede Social del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, en «Cuadernos de Arquitectura», 29-30, enero-diciembre 1957, p. 29.

la primera oficialización de la arquitectura moderna en Barcelona. Habían sido rechazados los proyectos que aun optaban por una plaza de escenografía neoclásica de cartón-piedra y se habían aceptado los que contradecían osadamente las alineaciones oficiales, abriendo la posibilidad de un orden urbanístico menos acartonado<sup>17</sup>.

El 3 de enero de 1958 el Ayuntamiento acordó que el edificio podría «ordenarse libremente en su composición volumétrica», pudiéndose producir retranqueos respecto a las alineaciones oficiales siempre que se cumplieran determinadas condiciones urbanísticas, con lo que el segundo concurso se convocó inmediatamente, el 29 de enero de 1958. Las bases eran similares a las anteriores, pero ya se indicaba expresamente que podían no respetarse las alineaciones de las calles (de hecho, ningún concursante las respetó) y, además de los planos, se debía adjuntar una maqueta de la propuesta a escala 1/100, situándola en el contexto urbano. A este segundo concurso se presentaron veinticinco anteproyectos. El jurado emitió el fallo sin demora, el 26 de junio de 1958<sup>18</sup>. Los miembros del segundo jurado fueron los mismos del primero, con la salvedad que Carvajal y de Miguel fueron sustituidos por Bonet i Castellana y Alfred Roth. Este último era un arquitecto suizo miembro del CIAM, con lo que la proyección internacional del concurso, del proyecto ganador y del edificio construido se vio favorecida en gran manera no solo en Italia y Holanda, sino también en Suiza. En esta ocasión, como decimos, ya casi ningún proyecto seguía las alineaciones oficiales, quedando consagrada, por tanto, la propuesta de edificio como objeto moderno independiente y, hasta cierto punto, exento. La participación de colegiados en ambos concursos fue numerosísima ya que la mayoría de los cuarenta y cinco anteproyectos estaban redactados por varios arquitectos agrupados en equipo<sup>19</sup>. Este segundo concurso fue ganado de nuevo por Busquets, con un proyecto que disponía un riguroso muro-cortina cerrando un paralelepípedo retranqueado sobre un pronunciado cuerpo bajo trapezoidal que seguía las alineaciones de la calle<sup>20</sup>. La valoración que hizo el jurado del proyecto ganador fue la siguiente:

<sup>17</sup> O. BOHIGAS, *Combat d'incerteses*, cit., pp. 254-255.

<sup>18</sup> VV.AA., *Segundo concurso de anteproyectos para sede del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, en «Cuadernos de Arquitectura», 32, abril-junio 1958, pp. 5-27; *La seu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, cit., pp. 48-49.

<sup>19</sup> *La seu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, cit., p. 28.

<sup>20</sup> Según Bohigas, este esquema de macla de dos volúmenes, uno horizontal y otro

La solución urbanística de este anteproyecto con su volumen alto de oficinas situado en la parte posterior del solar, y con su cuerpo relativamente bajo conteniendo los locales públicos y representativos, adelantado hacia la plaza, está bien integrado en los determinantes de la situación. La disposición de las salas de exposición de materiales, de una amplia superficie, presenta una excelente solución interior y exterior, abierta a la vista de los peatones. Hay que mencionar especialmente la disposición de la sala de conferencias y de su *foyer* espacioso. Todas las plantas han sido estudiadas con gran cuidado y presentan en todo una solución feliz al problema planteado. Hay que criticar la falta de relación y de unión arquitectónica entre el volumen bajo y el volumen alto, la cual resulta de una superposición independiente en lugar de una composición, y aun cierta anchura del cuerpo alto<sup>21</sup>.

El estudio de los anteproyectos premiados, publicados todos ellos inmediatamente en sendos números monográficos de la revista «Cuadernos de Arquitectura», es un interesante ejercicio para valorar el estado de la recuperación de la modernidad en Barcelona a final de los años cincuenta<sup>22</sup>. De hecho, en todos ellos se experimentaban caminos que conducían a la arquitectura moderna, a excepción de en el proyecto de Eusebi Bona, que era el único de raíz clásica que fue premiado; casi todos usaban el muro-cortina como elemento característico o definitorio de una arquitectura contemporánea que se quería moderna y muchos de ellos seguían una ortodoxia racionalista fiel a la modernidad<sup>23</sup>. Bohigas lo recordaba así en 1987:

vertical, acababa de ser entronizado por la Lever House de Gordon Bunshaft en Nueva York (O. BOHIGAS, *Combat d'incerteses*, cit., p. 255). En cambio, para Granell y Ramon el proyecto de Busquets muestra una cierta enseñanza miesiana en el tratamiento del muro-cortina, en la disposición de la estructura que desplaza los pilares de las esquinas y en la utilización de una combinación de rectángulos en planta que ayudan a que el edificio se adapte a la geometría del solar (E. GRANELL, A. RAMON, *Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, cit., p. 212).

<sup>21</sup> *La seu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, cit., pp. 48-49.

<sup>22</sup> VV.AA., *Concurso de anteproyectos de Sede Social del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, cit.; VV.AA., *Segundo concurso de anteproyectos para sede del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, cit. También son fundamentales las publicaciones monográficas conmemorativas de la inauguración del edificio (VV.AA., *Sede social del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, monografía de «Cuadernos de Arquitectura», 48, abril-junio 1962) y del vigesimoquinto y el quincuagésimo aniversario del mismo (*La seu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, cit.; E. GRANELL, A. RAMON, *Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, cit.).

<sup>23</sup> J. TORRES CUECO, *Italia y Catalunya. Relaciones e influencias en la arquitectura. 1945-1968*, tesis doctoral inédita, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1991,

Martorell y yo participamos [en el concurso] con entusiasmo y con ganas de dar una muestra contundente de modernidad. La modernidad ya se había empezado a abrir camino y ya no era fácil imaginarse que en el concurso pudiese triunfar una línea clasicista al estilo de Raimon Duran Reynals o Eusebi Bona. El Grupo R había roto ya el hielo con una polémica que parecía marcar la nueva tendencia. Era, por tanto, una primera confrontación entre “modernos”<sup>24</sup>.

### 3. La ejecución de la obra

Una vez recibido el encargo, Busquets estuvo un año entero dedicado exclusivamente a desarrollar el proyecto, y las obras se pudieron iniciar el 1 de mayo de 1959. El proceso de construcción se desarrolló a lo largo de tres años y ha quedado bien registrado en distintas publicaciones de la época<sup>25</sup>. El edificio fue inaugurado con gran pompa el 29 de abril de 1962 por una comitiva de autoridades que incluía el ministro de la Vivienda, el director general, el capitán general, el gobernador civil y la Junta de Gobierno en pleno; se contó con la presencia de los arquitectos Ponti, van den Broek y Bonet Castellana, y de amigos y familiares de Picasso. El acto incluyó una misa solemne en el salón de actos oficiada por el hermano de Busquets, arquitecto y fraile de Montserrat, y la bendición de las instalaciones por el arzobispo de la diócesis revestido de pontifical<sup>26</sup>. Como era de esperar, el acto fue portada de toda la prensa local; así, «La Vanguardia Española» incluía en su edición del 29 de abril de 1962 seis buenas fotografías en huecograbado de la obra, el contexto urbano y los murales interiores de Picasso<sup>27</sup>.

vol. I, pp. 331-334. También J. TORRES CUECO, *Italia e Catalogna: l'influenza e il successo di Gardella nell'architettura catalana degli anni Cinquanta e Sessanta*, en «Quaderni del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura», 17, 1994, pp. 124-129; J. TORRES CUECO, *Italia y Cataluña: relaciones e influencias en la arquitectura. 1945-1968*, en *Comunidad Valenciana. Arquitectura en los 90. Premios COACV*, a cargo de C. Jordá Such, Valencia, Colegio de Arquitectos - Generalitat Valenciana, 1998, pp. 48-53.

<sup>24</sup> O. BOHIGAS, *Combat d'incerteses*, cit., p. 253.

<sup>25</sup> X. BUSQUETS I SINDREU, *Els esgrafiats de Picasso en el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona*, cit.; *La seu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, cit., pp. 58-59.

<sup>26</sup> E. GRANELL, A. RAMON, *Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, cit., p. 219.

<sup>27</sup> *Arts a Catalunya. 1950-1977*, a cargo de J.J. Lahuerta, Barcelona, Museu Nacional de Catalunya, 2015, p. 91.

La obra finalmente construida, de acuerdo con las indicaciones del jurado, presenta algunas variaciones menores respecto al anteproyecto pero se sigue componiendo de dos cuerpos diferenciados: uno bajo y uno alto. El más bajo consta de plantas baja (accesos y recepción), semisótano (sala de exposiciones) y primer piso (salón de actos); su planta es trapezoidal siguiendo las alineaciones de las calles y se adelanta hacia la avenida de la Catedral, formando una especie de estilóbato, adecuado para mediar entre el espacio de la plaza y el cuerpo de la torre posterior; la planta baja es totalmente transparente gracias a una cristallera continua mientras que los paramentos de la primera planta son ciegos y aquí se dispusieron los célebres dibujos de Picasso esgrafiados sobre plafones de hormigón armado fabricados *in situ* que comentaremos más adelante y que le han dado fama al edificio más allá del ámbito disciplinar, convirtiéndolo en una atracción turística de primer orden. En este cuerpo bajo radica una de las características más importantes de la obra ya que, además de los picassos, la gran apertura de la cristallera corrida de la planta baja sobre la plaza Nueva, reforzada posteriormente con la instalación de la librería y de la tienda de objetos relacionados con la arquitectura, permite una íntima relación de intercambio con la vida pública de la ciudad.

El segundo cuerpo, retranqueado contra la medianera trasera, superpuesto al anterior, contiene la caja de escalera y ascensores y es una pieza prismática de planta rectangular de ocho pisos de altura donde, en plantas en un principio diáfanos, se sitúan las oficinas colegiales. En todo el conjunto se utiliza un lenguaje purista propio de la corriente más internacionalista del Movimiento Moderno, sin tener en cuenta factores ambientales, históricos o de contexto. La estructura es metálica y se pone de manifiesto en el tratamiento de la piel de la torre, donde se utiliza un muro-cortina muy perforado por la trama regular de ventanas que contrasta con los enormes paños ciegos que envuelven el salón de actos y donde se sitúan, como decimos, los dibujos de Picasso<sup>28</sup>. Estas fachadas de la torre, compuestas por materiales ligeros, requirieron una especial atención constructiva y cromática. Así lo indicaba Busquets en 1962 en su pormenorizada *Descripción del edificio*, explicando que el muro-cortina estaba formado como sigue:

<sup>28</sup> M. GAUSA, M. CERVELLÓ, M. PLA, R. DEVESA, *Barcelona, Guía de arquitectura moderna*, cit., p. 22.



Un antepecho fijo y dos tipos de ventana: a) deslizantes por el exterior y b) basculantes por su parte superior hacia el interior; ambas se manejan desde dentro del edificio. Las ventanas van provistas con doble cristal Termolit y su marco es de latón cadmiado; el antepecho está constituido exteriormente de baldosa grabada de color verdoso. Para evitar las radiaciones debido a la fuerte insolación se dispusieron paneles de Tablex agujereados pintados de color morado para que al componerse con el verde del cristal diera el gris apetecido. Finalmente, un espesor de 1,5 cm de Porexpan<sup>29</sup> proporciona el aislamiento térmico preciso. El Porexpan queda sujeto a la madera enlistonada del interior<sup>30</sup>.

A fin de cuentas, el edificio, en su simplicidad, resultó eficaz de inmediato, convirtiéndose en un manifiesto emblemático de la tendencia hacia la modernidad de la ciudad entera, ya que expresaba con fuerza y a la luz pública en el centro del tejido histórico el deseo de renovación y de apertura hacia las relaciones internacionales que aquellos años impregnaban la arquitectura de Barcelona<sup>31</sup>. Sin embargo, a pesar de ello, las modificaciones posteriores de la obra acabada fueron inmediatas y significativas, y aunque se encargaron a arquitectos prestigiosos, «no siempre [fueron] felices». El cambio exterior más sustancial se dio en 1971, cuando el arquitecto Alfonso Milá añadió paneles de hormigón reforzado con fibra en la coronación y persianas cuadradas en las ventanas<sup>32</sup>. Posteriormente se han hecho incesantes trabajos de restauración y de reforma en todo el edificio y, como decimos, no han sido siempre felices.

#### 4. Polémica y fortuna crítica

La obra contó de forma inmediata con una gran fortuna crítica que colaboró a desvanecer por completo los ecos de la polémica promovida

<sup>29</sup> Termolit, Tablex y Porexpan eran productos vítreos y lignarios tratados con materias de origen químico que mejoraban sus propiedades, una absoluta novedad en el mercado. Estaban producidos bajo la respectiva marca registrada que originó sus nombres sustantivos.

<sup>30</sup> *La seu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, cit., pp. 58-59. Véase también VV.AA., *Sede social del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, cit.

<sup>31</sup> *La seu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, cit., p. 27.

<sup>32</sup> A. GONZÁLEZ, R. LACUESTA, *Barcelona: Architecture Guide, 1929-1994*, cit., p. 70.

por quienes hubieran querido un edificio castizo o clasicista. Dos de las primeras manifestaciones favorables al edificio fueron de Ponti y Broek, miembros del jurado, y aparecieron en «Cuadernos de Arquitectura» en 1962. Para Ponti era admirable «la solución escogida, de gran claridad de medios arquitectónicos y de un planteamiento funcional que no podía probablemente ser mejor, dado el solar». Broek, por su parte, subrayaba tres aspectos: «el entusiasmo y la fuerza de la iniciativa del Colegio para crearse una nueva sede de tal importancia», la gran colaboración en los dos concursos de todos los arquitectos de Cataluña y Baleares y el resultado final del proceso, por “la calidad del proyecto escogido y su realización”. De éste destacaba

la sencillez y claridad, [...] la fuerza de su sencillo volumen, la modestia de este retirarse de la alineación de la plaza [*sic*, por avenida] de la Catedral, a la cual se muestra con la dignidad de un aristócrata atrayendo la atención del público con la gran decoración de Picasso, verdadera integración del arte pictórico a la arquitectura<sup>33</sup>.

El influyente crítico de arte y periodista Alexandre Cirici, que había iniciado los estudios de arquitectura en la preguerra y que prestó una gran atención al arte moderno toda su vida, especialmente tras su regreso del exilio en 1941, dedicó varios artículos al edificio e incluso dos años más tarde escribió una monografía dedicada a los esgrafiados de Picasso, con fotografías del inevitable Català-Roca, editada con un cuidado extremo por el Colegio de Arquitectos<sup>34</sup>. Así, en el semanario «Cataluña-Exprés» del 10-5-1962 elogiaba con tintes épicos la lección que había dado el arquitecto Busquets de relación entre moral y arte, vinculando su obra con la de los grandes edificios góticos catalanes:

Ante este Colegio pasaremos como ante Pedralbes o Santa María del Mar, pensando en la Cataluña de una época, el pueblo que dio forma a sus construcciones, de acuerdo con ideas que todos tenían, materiales al alcance de todos, técnicas comunes. Nunca agradeceremos suficientemente a Javier Busquets la lección que hoy nos da. Se hace evidentísima esta relación entre la

<sup>33</sup> Vv.AA., *Sede social del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, cit., p. 9.

<sup>34</sup> A. CIRICI PELLICER, *Los frisos barceloneses de Picasso*, en A. CIRICI PELLICER, F. CATALÀ-ROCA, *Esgrafiados de Picasso en el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, Barcelona, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1965.

moral y el arte, no solo en su obra, sino en la de los colaboradores que él espontáneamente llamó para resolver los interiores de la obra<sup>35</sup>.

Desde un campo ajeno al arte y a la arquitectura, pero con una gran sensibilidad hacia la modernidad política y ciudadana, también el abogado, escritor y político Maurici Serrahima anotó en su diario una interesante conversación con Busquets en un encuentro casual (hemos de pensar que todos estos personajes no solo se conocían entre sí, sino que coincidían en la calle y en múltiples actos sociales, culturales y políticos). Se trata de la entrada del diario correspondiente al 3 de mayo de 1962, a los pocos días de haberse inaugurado la obra que, según Serrahima, había sido «muy comentada [...] por el hecho de situar una casa moderna enfrente de la muralla romana y de la catedral». La opinión de Serrahima, aun considerando que la obra era un «gesto audaz», fue totalmente favorable a la misma y expresaba el parecer de todos los barceloneses cultos, en cuyas conversaciones se hablaba sin cesar del edificio:

Prefiero este contraste rotundo de estilos que los “pastiches” pseudoantiguos. [...] Defiendo totalmente la casa proyectada y hecha por Busquets, que me parece magnífica, en las proporciones de conjunto y en cada elemento; vista desde la esquina de las calles de Capellans y de Sagristans, es decir desde detrás, es perfecta en la elegancia con que se retira el cuerpo principal para que la fachada alta no moleste el primer plano y se pueda mantener la discreción de aquellas esquinas de las calles viejas<sup>36</sup>.

Con todo, el internacionalismo del edificio y el acatamiento de las corrientes más ortodoxas del Movimiento Moderno (que algunos sectores de la modernidad consideraban ya superadas) supusieron una cierta minusvaloración del mismo entre los seguidores de la arquitectura ‘realista’ que propugnaba Bohigas aquel mismo año, influido por los arquitectos milaneses y por el crítico Josep Maria Castellet, desde su sección fija en la revista «Serra d’Or». Digamos, de pasada, que este distanciamiento de los realistas con respecto a las obras de los racionalistas más ortodoxos también se dio con respecto a la Facultad de Derecho de Barcelona (1957-1958), obra de Giráldez, López Íñigo y Subías, planteada dentro de unos principios miesianos estrictos<sup>37</sup>. El mismo Bohigas se muestra displicente en sus memorias con el proyecto ganador para la sede del Colegio:

<sup>35</sup> *La seu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, cit., pp. 70-71.

<sup>36</sup> M. SERRAHIMA, Maurici, *Del passat quan era present*, III (1959-1963), Barcelona, PAM, 2004, pp. 347-348, comillas del autor.

<sup>37</sup> C. RODRÍGUEZ, J. TORRES, *Grup R*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994, pp. 152-155.

El proyecto de Busquets –hay que decirlo– no era gran cosa, pero quizá admitía con mayor facilidad mejoras posteriores en el detalle del diseño y de las texturas y, al final, ha resultado un edificio digno, útil e incluso valiosamente significativo<sup>38</sup>.

## 5. La Torre Velasca de Milán

Dadas las estrechas relaciones que se establecieron entre las arquitecturas de Milán y de Barcelona a partir de 1949, con la frecuente presencia en Cataluña de los arquitectos italianos Gio Ponti, Alberto Sartoris y Bruno Zevi, y a pesar de las diferencias de escala y de su distinto valor y significado disciplinar, nos parece interesante para la comprensión de los procesos proyectuales y las influencias que se producían estos años entre los arquitectos barceloneses que querían ser modernos y que, por tanto, desde una España sometida a la dictadura del general Franco, miraban hacia un Milán moderno y democrático, plantear algunos paralelismos respecto a los temas de integración en el contexto con la Torre Velasca de Milán (1950-1958), un edificio emblemático de la arquitectura italiana de posguerra. En ambos casos se trata de arquitectura moderna situada en pleno centro histórico, ambos son edificios altos y en ambos casos se produce un valor de contraste entre la obra nueva y el entorno urbano. Con todo, quizá la mayor relación la podemos encontrar en las fotografías que difundían ambas obras en el ámbito internacional y que disponían en un mismo plano elementos alargados antiguos, pináculos góticos o columnas romanas, de la puerta Pretoria, de la catedral o del Duomo, contrastando con la volumetría también esbelta de ambos edificios.

Además, de igual manera que el Colegio de Arquitectos de Barcelona, la Torre Velasca de Milán suscitó reacciones contradictorias en las que se contraponían entusiasmo, perplejidad y una oposición beligerante. En su lectura del edificio, la mayor parte de los críticos dio mucha importancia al lenguaje, sin indagar a fondo el complejo sistema de citas, alusiones y metáforas entretejidas por el equipo BBPR, que fue interpretado con demasiada premura como una visión «retrospectiva y casi nostálgica», en términos de Portoghesi<sup>39</sup>. A diferencia del Colegio de Arquitectos, no

<sup>38</sup> O. BOHIGAS, *Combat d'incerteses*, cit., p. 255.

<sup>39</sup> E. BONFANTI, M. PORTA, Marco, *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Milán, Vallecchi, 1973, p. 162 (segunda edición Milán, Hoepli, 2009).

demasiado alto, más que por su iconología, la Velasca fue atacada por su efecto rupturista en un Milán que a finales de los años cincuenta todavía mantenía una altura contenida, puesto que el «centro direccional»<sup>40</sup> donde se estaba empezando a construir «una ciudad que asciende»<sup>41</sup> formada por rascacielos de oficinas, como la elegante Torre Galfa (1956-1959) de Melchiorre Bega<sup>42</sup> o el mismo rascacielos Pirelli (1955-1960) de Ponti<sup>43</sup>, quedaba desplazado respecto al centro histórico, ya que se extendía al norte del mismo, entre la gran estación ferroviaria Milano Centrale y Porta Garibaldi, en los terrenos que habían quedado libres con el retranqueo de la citada estación terminal a principios del Novecientos<sup>44</sup>.

La Torre Velasca tenía una energía mucho más plástica y matérica que la elegancia sofisticada de los muros cortina. Sin embargo, la cuestión sustancial era el replanteamiento que hacían los del equipo BBPR, y Rogers en particular, de la relación entre ciudad y tipo, y desde este punto de vista la Velasca está mucho más en consonancia con la modernidad racionalista de lo que podían entender los críticos de su época. De hecho, los proyectistas no solo ponían en tela de juicio el planteamiento del Ayuntamiento de Milán de asentamiento urbano con fachada continua y bloque cerrado<sup>45</sup>, sino que criticaban de forma sustancial la ciudad constituida por manzanas y calles-corredor. El tipo de ocupación es la expresión de esta decisión y el lenguaje, aun siendo importante, no es sino el corolario. El centro direccional estaba formado en gran parte de torres que no se planteaban hacer una

<sup>40</sup> M. GRANDI, A. PRACCHI, *Milano, Guida all'architettura moderna*, Milán, Zanichelli, 1980, segunda edición ampliada –por la que se cita– Milán, Libraccio - Lampi di Stampa, 2008, pp. 321-327.

<sup>41</sup> *La città che sale* (la ciudad que asciende, que sube o que va hacia lo alto), además de ser el título de un cuadro del pintor y escultor futurista Umberto Boccioni, es el título de un libro de Fulvio Irace sobre los rascacielos americanos. Esta expresión ha indicado por antonomasia en el lenguaje de los arquitectos milaneses durante un cierto tiempo el tema del proyecto de la ciudad hecha de torres y rascacielos.

<sup>42</sup> M. GRANDI, A. PRACCHI, *Milano, Guida all'architettura moderna*, cit., p. 326; G. GRAMIGNA, S. MAZZA, *Milano. Un secolo di architettura milanese dal Cordusio alla Bicocca*, Milán, Hoepli, 2002, p. 309.

<sup>43</sup> M. GRANDI, A. PRACCHI, *Milano, Guida all'architettura moderna*, cit., p. 326; G. GRAMIGNA, S. MAZZA, *Milano. Un secolo di architettura milanese dal Cordusio alla Bicocca*, cit., pp. 322-323.

<sup>44</sup> G. GRAMIGNA, S. MAZZA, *Milano. Un secolo di architettura milanese dal Cordusio alla Bicocca*, cit., pp. 124-125.

<sup>45</sup> E. BONFANTI, M. PORTA, *Città, museo e architettura*, cit., A85.

crítica de la ciudad consolidada, ni siquiera en el caso del Pirelli y la Galfa citados más arriba, ya que proponían un *Central Business District* que en la práctica era por completo de nueva formación.

En este sentido, es significativa una imagen de ambientación en perspectiva aérea donde una fotografía de la maqueta de la primera versión del proyecto, cuando la estructura de la torre todavía se pensaba metálica, se inserta en una vista aérea dibujada a mano alzada, ya que expresa con gran claridad la voluntad de los arquitectos de conseguir un efecto urbano<sup>46</sup>. La altura del Colegio de Arquitectos es más contenida que la altura de la Torre Velasca, tanto por la necesidad de respetar las ordenanzas de la edificación de Barcelona, como para ajustarse al programa de necesidades del cliente (de hecho, la torre de Milán se construyó mediante normas urbanísticas redactadas *ad hoc*) pero, a pesar de esto, el edificio se muestra en un abierto contraste tipológico con el contexto urbano. El resultado del concurso ganado por Busquets contenía la misma carga revulsiva que la Velasca, esto es, una firme crítica a la ciudad tradicional consolidada y la propuesta de una relación nueva y distinta entre el edificio y el tipo de ocupación urbana.

En la fortuna crítica de la Torre Velasca jugaron un papel importante las fotografías con que se difundió la obra y que podemos clasificar en tres categorías iconográficas: en primer lugar, las que muestran el edificio desde un punto de vista a la altura humana o un poco más alto (tomadas habitualmente desde el corso de Porta Romana o desde la via Pantano) en las que se evidenciaban las afinidades formales entre la composición de las fachadas de la torre y las casas del tejido urbano de los alrededores; en segundo lugar, las que muestran a la vez la torre y el Duomo (tomadas habitualmente con un teleobjetivo desde un punto alto con el fin de aplanar la perspectiva y acercar ambos edificios), en las que se evidenciaban las afinidades estructurales entre las costillas de la torre y las nervaduras góticas del Duomo; y en tercer lugar, las fotos de detalle, en las que se evidenciaban las texturas del edificio y la composición de pequeños elementos, como las dobles columnas de las galerías en la parte superior del edificio.

La fotogenia de la torre funciona, por tanto, a dos escalas: la primera es coherente con la visión humana y el tejido urbano, mientras que la segunda es coherente con la gran dimensión del monumento y del paisaje urbano. Por otra parte, la torre se puede encuadrar y fotografiar bien desde

<sup>46</sup> *BBPR a Milano*, a cargo de A. Piva, Milán, Electa, 1982, p. 110.

distintos sitios, como el claustro filaretiano de la Ca' Granda, antiguo Hospital Mayor y actual sede de la Universidad de Milán. De hecho, su altura de 99 metros la hacía (al menos hasta el inicio de la reciente carrera milanesa, tan inútil como enloquecida, por batir el record del rascacielos más alto) lo bastante sobresaliente en el perfil de Milán como para influir considerablemente en la identidad iconográfica de la ciudad. Así lo remarcaba el año 2000 Belgiojoso, uno de sus autores, ya con más de noventa años: «La Torre Velasca ha entrado ya a formar parte del perfil característico de Milán, casi como un trozo de su historia, un resultado que [nosotros] habíamos buscado a nivel de imágenes, pero que ha sido consolidado por la historia misma de la ciudad»<sup>47</sup>.

Como prueba de la afirmación de Belgiojoso podemos citar la célebre obra gráfica *Poema a fumetti*<sup>48</sup>, de Dino Buzzati, donde el autor dibujó en una viñeta la Torre Velasca, recogiendo su carácter emergente en el ámbito de una historia onírico-mítica, con alguna parte de erotismo sutil, ambientada en un imaginario inferno situado en el subsuelo de Milán.

El tema de la lectura a doble escala está también presente en el Colegio de Arquitectos: el edificio dialoga con el espacio urbano circundante, bien mediante el cuerpo bajo particularmente abierto hacia la ciudad, bien con la solución decorativa del gran esgrafiado de Picasso de más de 57 metros de longitud que circunda la pared ciega del primer piso. Las fotos de Català-Roca y de otros autores, abundantemente reproducidas en la bibliografía que venimos manejando, muestran escorzos o fragmentos de la fachada del edificio encuadrados desde diversos ángulos del complejo monumental de la puerta Pretoria y la muralla romana, evidenciando una relación de analogía entre la partición reticular del muro-cortina y el despiece en relieve de las fábricas antiguas; en cambio, las tomas en contracampo o con reflejos superpuestos, subrayan una relación matérica entre la cornisa de hormigón y el dibujo y los volúmenes del complejo monumental de la catedral. Las fotografías tomadas desde lo alto con

<sup>47</sup> L. BARBIANO DI BELGIOJOSO, *Note sulla Torre Velasca*, en BBPR, *La Torre Velasca*, a cargo de F. Brunetti, Florencia, Alinea, 1999, p. 6.

<sup>48</sup> *Poema a fumetti* (Poema con cómics) es una obra gráfica publicada en 1969 en Milán por Mondadori en la que Buzzati experimentaba una contaminación entre dibujo y literatura, realizando un trabajo híbrido entre cómic, escenografía y poesía. Se trata de un cuento ilustrado que repropone el mito de Orfeo y Eurídice. Orfí, el protagonista, hace un viaje a un hades urbano donde se conjugan poesía, visiones metropolitanas contrapuestas e imágenes fabulosas y surreales.

motivo del 25 aniversario del edificio plantean, sin embargo, una sustancial integración del mismo en el contexto urbano, tanto por lo que se refiere a la volumetría como por los caracteres figurativos de la fachada: la retícula estructural del alzado, exactamente como sucede en la Torre Velasca, instaura una relación analógica con la aguja neogótica de la fachada principal de la catedral.

De hecho, tanto los dos anteproyectos de Busquets como la obra construida, aun cuando no aparezcan en ellos las sutilezas del equipo BBPR, afrontan un problema bastante común en las ciudades europeas de la posguerra mundial, esto es, la realización de un complejo terciario en los tejidos históricos destruidos por los bombardeos y la difícil relación con un contexto monumental. El proyecto seguía características tipológicas ya consolidadas en el campo de los edificios de oficinas: desarrollo preferentemente en altura, planta libre con un núcleo que contiene los servicios técnicos, la caja de escalera y los ascensores, y fachada caracterizada por un muro-cortina. Como indica Forino, el edificio de oficinas es un «espacio universal», tecnológicamente avanzado, adaptable a diversas exigencias de programa y ubicación y capaz de conjugar necesidades de representación con la eficacia que se espera de un edificio moderno<sup>49</sup>. Busquets siguió este modelo introduciendo un pronunciado carácter de modernidad, con evidentes aspiraciones internacionales, en el tejido histórico barcelonés. Si las elecciones tipológicas aparecían claramente vinculadas al sector terciario, el lenguaje utilizado, con referencias inmediatas a la «pureza», la «racionalidad» y la «manifestación de la verdad constructiva» podía aparecer en aquel momento realmente enérgico en relación al contexto urbano. Como señalaba Ponti en sus *Comentarios* de 1962, una vez inaugurado el edificio, la intención de ser convincente sin renunciar a la «expresión de nuestro tiempo» forma parte intrínseca del racionalismo, por lo que la «valiente» inserción de la obra «en un ambiente 'de frontera' con el 'barrio antiguo' [...] es un acto de sinceridad histórica, o sea de verdad, [...] que honra la arquitectura moderna y la española»<sup>50</sup>. Es evidente que la filosofía expresiva de Ponti era de un signo distinto a la de las preexistencias ambientales de Rogers y de la Escuela de Milán en general (de donde, como sabemos, habían bebido Bohigas y la Escuela de Barcelona). Ponti interpretaba el edificio con una gran atención al orden

<sup>49</sup> I. FORINO, *Uffici. Interni, arredi, oggetti*, Torino, Einaudi, 2011, p. 180.

<sup>50</sup> VV.AA., *Sede social del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, cit., p. 9.



formal y a la excelencia constructiva, moviéndose de forma más libre frente a las relaciones analógicas con la historia. Y con un criterio estrictamente funcionalista, Ponti concluía:

A la verdad responden todas sus expresiones en la forma en que “encajan” con las funciones, las cuales se revelan todas en partes fáciles de reconocer (las vitrinas en la planta baja; la sala de actos cerrada encima; la torre de las oficinas detrás), en la perfecta plenitud de sus planteamientos. Verdad representativa, por lo tanto, en su sinceridad fuera y dentro, en donde varios arquitectos (ejemplar iniciativa) han sistematizado de manera excelente los espacios<sup>51</sup>.

## 6. Acondicionamiento de las distintas plantas

En efecto, una vez acabado el edificio, en una admirable muestra de apertura de la institución a los colegiados, el diseño de la distribución y acondicionamiento interior de las distintas plantas, a propuesta de Busquets, fue encargado a los distintos equipos que habían participado en el concurso. Pero no solo la distribución, sino también el amueblamiento y la decoración, por lo que se planteó una magnífica oportunidad para enlazar con el diseño de muebles que ya se daba en Milán y que también había empezado a darse en Barcelona con gran fuerza, además de practicar la integración de las artes planteada por los críticos y teóricos de la época, haciendo uso de la enorme producción de arte moderno de alta calidad producido en Barcelona, como sabemos, en los años cincuenta. En las abundantes fotografías de la época pueden verse mesas, sillas, estantes, lámparas, taburetes, bancos corridos, canapés y todo tipo de mobiliario moderno, a la última, producido en aquellos momentos en Cataluña. En todo el edificio el mobiliario y las obras de arte fueron una pieza clave del acondicionamiento, entendido bien como una reminiscencia artesana, bien como un elemento estándar, desmontable y prefabricado, bien como una inversión en pintura, escultura y fotografía modernas<sup>52</sup>.

La planta baja y el altillo, destinados a exposición de materiales del Centro Informativo de la Edificación, les correspondió a Bassó-Gili que diseñaron una serie de montantes y bastidores para el montaje de muestras

<sup>51</sup> VV.AA., *Sede social del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, cit., p. 9.

<sup>52</sup> *La seu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, cit., pp. 24-25; E. GRANELL, A. RAMON, *Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, cit., pp. 214-221.

temporales; Busquets hizo el salón de actos de la primera planta, con una cabida para 300 personas sentadas, y el *foyer* con dos grandes esgrafiados de Picasso de los que hablaremos más adelante; Giráldez-López Íñigo-Subias hicieron la planta segunda, destinada a biblioteca, ordenada con muebles formados con perfiles metálicos y madera de fresno; Monguió-Vayreda hicieron la planta tercera, destinada a publicaciones y oficinas del CIDE (Centro Informativo de la Edificación), con una modulación precisa de perfiles laminados y revestimiento de gres industrial, puertas de pino de Oregón y vidrios ahumados; la planta cuarta, destinada a visado de proyectos y administración, se le encargó al equipo Martorell-Bohigas; la secretaría de la quinta planta se le encargó a Moragas, que la decoró con una gran fotografía de Català-Roca del Palau de la Música Catalana y un tapiz (sobre cartón de Subirachs) realizado por Tapicerías Aymat (cuyo fundador había aprendido la técnica de los Gobelinos en París en los años diez) que incluía temas heráldicos de Cataluña y Baleares; la planta sexta, destinada a decanato, la hicieron Tous-Fargas mediante un sistema desmontable adaptado a la modulación constructiva del edificio, e incorporaba esculturas de Moisès Villèlia<sup>53</sup>; finalmente, el club en la planta séptima y el bar-restaurant en la octava se le encargaron a Correa-Milà, quienes utilizaron en el club la célebre lámpara Milà y dispusieron una exposición de dibujos en rotación, mientras que en el bar situaron un gran sofá corrido y un mobiliario oscuro de calidades mate para resolver el exceso de luz. Es célebre el rechazo de Coderch a realizar la planta que se le asignó, en uno de los gestos airados que, al parecer, le caracterizaban<sup>54</sup>.

<sup>53</sup> De Subirachs había también una cruz, y de Villèlia, escultor en cuya obra, según Cirlot, se unían «estructuras de evidente estirpe constructivista, mecánica en el fondo, a ritmos biomórficos que recuerdan élitros de insectos», había también una pieza móvil en la entrada. Había, además, obras del ceramista Cumella y del fotógrafo Leopold Pomés. Es célebre el relieve gótico de la escuela flamenca que representa la Virgen de Belén en su huida a Egipto, patrona de los arquitectos, una pieza que Busquets compró para el Colegio a un anticuario de París y que situó empotrada en la pared de madera posterior del escenario de la sala de actos (VV.AA., *Sede social del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, cit., pp. 50-52; X. BUSQUETS I SINDREU, *Els esgrafiats de Picasso en el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona*, cit., pp. 25-26).

<sup>54</sup> J.E. HERNÁNDEZ CROS, G. MORA, X. POUPLANA, *Guía. Arquitectura de Barcelona*, cit., pp. 80-81; VV.AA., *Sede social del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, cit., pp. 23-45; *La seu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, cit., pp. 72-93; O. BOHIGAS, *Combat d'incerteses*, cit., p. 259; J. TORRES CUECO, *Italia y Catalunya. Relaciones e influencias en la arquitectura. 1945-1968*, tesis doctoral, cit.,

A pesar de la cuantiosa inversión y el gran esfuerzo técnico e intelectual que supuso, la decoración y el amueblamiento de las plantas de oficinas tuvieron una vida efímera, ya que fueron desapareciendo con reformas, traslados y ampliaciones posteriores relacionados con las profundas transformaciones que se iban dando en la profesión y, consiguientemente, en el mismo Colegio; pero en su momento estas obras tuvieron una gran incidencia en el mundo de la arquitectura y el diseño barceloneses y españoles, sobre todo por el hecho de ser un espacio propio de los arquitectos, abierto en su mayor parte a los mismos profesionales, a los clientes y al público en general, amén de a los numerosísimos invitados españoles y extranjeros que venían a Barcelona a impartir cursos, lecciones y conferencias sobre arquitectura y urbanismo, eventos que solían celebrarse en el salón de actos.

## 7. Sigue la polémica

Tanto durante el desarrollo de los dos concursos de anteproyectos y de la construcción de la obra como después de acabarse el edificio las opiniones de críticos y periodistas barceloneses, como hemos dicho, fueron abundantes, originando una encendida polémica que en 1962 desde el mismo Colegio se calificaba de «agria»<sup>55</sup>. El debate más inmediato y que más pronto se superó se refería a la adecuación o inoportunidad de situar un edificio tan radicalmente «moderno» y «descontextualizado» en el centro histórico barcelonés, algo que, por otra parte, como es sabido, ha acompañado desde sus orígenes toda la arquitectura moderna. En 1987 Busquets recordaba aquel intenso debate ciudadano y la delicada situación en que, como profesional, se había visto envuelto:

Tan pronto como el anteproyecto fue conocido por el público barcelonés se inició una considerable polémica. El estilo actual del edificio proyectado y su emplazamiento, frente a la maciza muralla romana, el palacio episcopal, la casa del Ardiaca, de la catedral... provocaron la discusión. Unos hablaban de ruptura de la armonía arquitectónica del entorno. Otros opinaban que el contraste entre el edificio y el entorno los valoraba mutuamente, y señalaban la

vol. I, pp. 386-387. «La Vanguardia Española» (29-4-1962) incluía a Coderch entre los arquitectos autores de la decoración interior del edificio.

<sup>55</sup> VV.AA., *Sede social del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, cit., p. 46.

afirmación de vitalidad y modernidad que representaba la construcción en un sector de la ciudad que corría el riesgo de convertirse en una especie de museo abierto, magnífico –eso sí– pero vacío de actividad y de fuerza creadora<sup>56</sup>.

Este aspecto de la opinión pública incluyó numerosos chistes y bromas de todo tipo sobre la simplicidad esquemática y moderna de la construcción y, más aun, sobre el supuesto infantilismo de los dibujos de Picasso, calificados de «monigotes de trazado infantil». Por poner un ejemplo, en junio de 1962 el periódico «El Cruzado Español» publicaba un reportaje bajo el significativo titular *¿Picasso en la católica Barcelona? El muro de la vergüenza frente a la Catedral Basílica*<sup>57</sup>. A pesar de la tinta airada que corrió sobre este tema, Bohigas, en un epígrafe de sus memorias escrito en 1987, consideraba con displicencia que esta parte de la polémica fue «aburrida e insubstancial» y que, de hecho, se acabó pronto, zanjando el tema al calificar de «asnos reaccionarios» a los que la habían iniciado:

Las cosas entonces no estaban tan maduras como para hacer de esta discusión un tema de interés más generalizado. Todavía no podíamos matizar las diversas posiciones en defensa de los entornos históricos, de las preexistencias ambientales o de la continuidad de la morfología urbana. La polémica era así de sencilla y clara: la gente de cultura a favor de la modernidad, y los asnos reaccionarios, en contra, sin ninguna opinión seria sobre los nuevos problemas urbanísticos<sup>58</sup>.

Pero en contraste con esta polémica, desfasada si se quiere pero vivísima en la opinión pública, resultó especialmente punzante la opinión del crítico Alexandre Cirici y los adjetivos que utilizó para valorar las obras interiores. Primero publicó un artículo en «La Vanguardia Española» el 3-5-1962 y, después, el verano de 1962, contestaba en «Serra d'Or», junto a Castellet, Subirachs, Ràfols, Teixidor, Sostres, Perucho y Cuixart, a una encuesta que debía estar preparada por Bohigas. La revista preguntaba: «¿Se está viviendo un momento de crisis en el diseño y la arquitectura?» y a renglón seguido se planteaba la existencia de «formalismos» en el nuevo edificio del Colegio de Arquitectos. Mientras que los otros encuestados eran más comedidos, aunque, consecuentemente con las preguntas, no se ahorran

<sup>56</sup> X. BUSQUETS I SINDREU, *Els esgrafiats de Picasso en el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona*, cit., p. 9.

<sup>57</sup> *La seu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, cit., pp. 107-108.

<sup>58</sup> O. BOHIGAS, *Combat d'incerteses*, cit., p. 256.

comentarios polémicos en las respuestas, Cirici era tajante y radical, como acostumbraba a ser su estilo. Así, «magnífico» era el racionalismo de Tous y Fargas y de Giráldez- López Íñigo-Subías-, aunque “muy lejos del racionalismo de la Bauhaus” y “cercano a soluciones japonesas y finlandesas”; «empirismo confortable» se respiraba en la planta de Correa-Milá que, por otra parte, era «distante y aristocrática»; «empirismo esteticista» veía en las plantas de Vayreda-Monguió y de Moragas; pero, sobre todo, consideraba que el «terrorismo de la planta de Bohigas, Martorell y Mackay» era «un monumento al personalismo», despreciaba «las normas modulares del edificio», rehusaba «voluntariamente toda expresión de orden» y, por tanto, parecía “responder a un pesimismo radical»:

Si [la solución de la planta] rompe con el racionalismo no es para volver a la artesanía, sino, al contrario, para dejar hablar las técnicas industriales elementales preartesanas; [...] si no crea ejemplos para la industrialización, no se somete tampoco a la realidad social, representada en este caso por un edificio corporativo con carácter y estructura normalizados; [...] si no hace caso de módulos, tampoco se deja llevar por la fuerza de un barroquismo<sup>59</sup>.

En el otro artículo ya citado («Cataluña-Exprés», 10-5-1962), Cirici se mostraba más prudente, pero no menos literario:

López Íñigo, Subías y Giráldez [...] aceptaron disciplinadamente las líneas del edificio y concibieron su obra como un homenaje al trabajo, a las maneras de hacer. Vayreda y Monguió, con un cuidado artesano por el detalle. Bohigas y Martorell, como el grito rebelde de un individualismo romántico, anárquico, irónico, casi de farsa cómica, de un gran sabor popular. Moragas Gallissà con una fidelidad al modernismo. Tous y Fargas con la conciencia más humilde de todos, buscando realizar lo más perfecto con la mínima complicación, dominados por la idea de medida y de orden hasta extremos que hacen pensar en el rigor dórico. Milá y Correa, por fin, en una humana posición transaccional de un señorío benevolente<sup>60</sup>.

En un apartado de su primer libro de memorias, escrito en 1987, Oriol Bohigas, entonces en la cumbre de su capacidad intelectual y de su poder

<sup>59</sup> J. TORRES CUECO, *Italia y Catalunya. Relaciones e influencias en la arquitectura. 1945-1968*, tesis doctoral, cit., vol. I, p. 389. Véase también VV.AA., *¿Un moment de crisi en el disseny i l'arquitectura?*, en «Serra d'Or», IV, 8-9, agosto-septiembre 1962, pp. 22-29.

<sup>60</sup> *La seu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, cit., pp. 70-71.

político en el Ayuntamiento, examinaba los resultados de las diferentes intervenciones en las oficinas del Colegio y consideraba que la mayor polémica estalló con el primer artículo de Cirici, el publicado en «La Vanguardia Española», donde, aparte de establecer el acierto de levantar un edificio moderno en la plaza Nueva, «ponía fronteras entre los racionalistas y los post-racionalistas» que habían intervenido en el acondicionamiento de las distintas plantas. Veinticinco años después de las obras, Bohigas hacía una lectura «revisionista» e «italianizante» de las plantas ejecutadas por su equipo y por el de Correa-Milá, situando sus intenciones ya como una revisión de los principios ortodoxos del Movimiento Moderno y estableciendo la consabida división de la arquitectura catalana en dos grupos (realistas e idealistas), una lectura bipolar y polémica que llegaría hasta los años ochenta con las actuaciones del Ayuntamiento democrático y que ha estado en la base de todas las interpretaciones de la arquitectura barcelonesa de la segunda mitad del siglo XX. El texto de Bohigas tiene interés por establecer el punto de arranque de esta polémica precisamente con la construcción de la sede social del Colegio de Arquitectos, aunque posteriormente él mismo la desarrollase desde las páginas de la revista «Serra d'Or»:

Se inició otra polémica que tuvo muchas más consecuencias culturales y en la que intervino como objeto de discusión no solamente el edificio, sino la decoración de los diferentes pisos, los cuales, como fueron proyectados más tarde, señalaban ya una cierta escisión dentro de las tendencias de la arquitectura moderna. Tanto el edificio de Busquets como la planta decorada por Tous-Fargas eran unas proclamas a favor de lo que se podría llamar el orden enfático del racionalismo de los alumnos de Mies: retórica modular estricta, precisión y contención formal, actitud idealista e internacionalista, imitación de la alta tecnología disimulando la realidad de las viejas artesanías todavía ineludibles, abandono de lo que se mantenía vivo en la tradición formal y ambiental. En cambio, la obra de Correa-Milá y la nuestra intentaban situarse en el otro extremo: materiales y espacios tradicionales, confortabilidad reconocida y legible, realismo en la modestia de la manera de construir, imágenes y recuerdos que todavía nos podían emocionar. Martorell y yo estábamos muy satisfechos de cómo había quedado nuestra oficina de visados y la entendíamos como un grito de ruptura respecto a lo que representaban Busquets y Tous-Fargas. Había una primera voluntad de eclecticismo, un cierto menosprecio del excesivo moralismo u ortodoxia del racionalismo. Nos gustaba porque, sin abandonar los principios metodológicos del Movimiento Moderno, se relacionaba a la vez con algún viejo almacén de tejidos, [...] con alguna adaptación provisional de un espacio industrial, con algunos tics decorativos de la gente del GATCPAC y ensayaba los métodos de reinterpretación histórica que habíamos aprendido de los italianos de *Casabella-continuità*, de los

nórdicos premodernos o de los vieneses y escoceses de principio de siglo. La obra de Correa-Milá era muy diferente, pero también había que incluirla en nuestra línea de intenciones. La influencia italiana era quizá más evidente, pero había la misma adecuación local y temporal, las mismas ganas de encontrar una salida a los esquematismos entonces ya amanerados del racionalismo<sup>61</sup>.

Llama la atención la crítica de Cirici a la obra de Bohigas y Martorell en el Colegio de Arquitectos cuando a lo largo de los años cincuenta, en el FAD y en todo tipo de intervenciones públicas, se habían tenido, al parecer, una buena consideración mutua; esto se deduce, al menos, de las libretas personales de Cirici de estos años. Así, el 19 de marzo de 1960, en una «mañana clara y maravillosa» fueron juntos a ver obras de Bohigas y, por la tarde, Cirici escribió un artículo sobre las mismas; el 2 de junio de 1960 fueron a visitar juntos la fábrica Piher de Badalona, de la que hizo algunos dibujos, y el edificio de CEAC de la calle Aragón, «todo de vidrio y de hierro»<sup>62</sup>. Aunque quizá la clave de la actitud de Cirici hacia la obra de Bohigas se encuentre en el tremendo carácter polemizante y ambicioso de ambos<sup>63</sup>, en la extraordinaria inteligencia y formación cultural de ambos

<sup>61</sup> O. BOHIGAS, *Combat d'incerteses*, cit., pp. 257-258.

<sup>62</sup> A. CIRICI PELLICER, *Diari d'un funàmbul. Les llibretes d'Alexandre Cirici Pellicer*, edición a cargo de G. Soler, Barcelona, Comanegra - Ajuntament de Barcelona, 2014, pp. 415, 417, 432.

<sup>63</sup> El mismo Cirici reconoce su gusto por la polémica en un apunte de sus libretas fechado el 10 de junio de 1960 relativo a un debate planteado en el Hospital de la Santa Creu, con ocasión del Salón de Mayo (1957-1970), entre defensores del academicismo y de la abstracción en arte: «Disfruto enormemente con polémica violentísima. El corazón me palpita» (A. CIRICI PELLICER, *Diari d'un funàmbul*, cit., p. 420). Mucho más crudo se muestra en su diario Serrahima, profundamente cristiano, gran observador y conciliador experimentado, con el Cirici polemista de final de los años sesenta: «Es curioso el caso de este muchacho, que ya tiene cincuenta y tantos años y que siempre quiere tener la última palabra, [...] pero no solo en el sentido de la información, sino en el de la adopción plena –y, si puede, el liderazgo– y, a la vez, el de la recusación de todas las tendencias anteriores, entre las cuales están también –sin que él se dé cuenta– las que él mismo había defendido pocos años atrás. No es una suposición: basta con seguir sus artículos en *Serra d'Or* de unos años a esta parte para darse cuenta. Es como una especie de obsesión que a medida que envejece se le acentúa más; antes discutíamos mucho, pero era como un juego que él admitía; ahora es difícil discutir porque cada vez está más dogmático y, aunque la cortesía le impide salirse de la corrección, te das cuenta que te mira con indignación si lo atrapas en un sofisma, y, en todo caso, con menosprecio» (M. SERRAHIMA, *Del passat quan era present*, cit., pp. 14-16).

y en las suspicacias que en el ámbito de la arquitectura solemos mostrar los arquitectos hacia los historiadores y hacia los arquitectos frustrados.

## 8. Incidencia cultural

Desgraciadamente ya no podemos comprobar el valor de aquellas piezas arquitectónicas desaparecidas tempranamente. Pero, con todo, y al margen de las polémicas suscitadas, el componente cultural del programa del edificio era especialmente importante ya que, además de solventar necesidades administrativas, estaba previsto que las actividades culturales que se iban a desarrollar tuviesen una gran incidencia en la ciudad y en la sociedad barcelonesa. Así lo indicaba el decano Manuel de Solà-Morales en 1962 de forma programática cuando remarcaba el valor que tenía la ubicación del edificio en el corazón del centro histórico de Barcelona y el papel que podía jugar en la revitalización del mismo:

No se ha insistido suficientemente sobre el aspecto substancial y que podríamos llamar funcional en la urbanística de la ciudad. Me refiero a la ubicación del edificio. Dejando a un lado la caducada discusión sobre el carácter de un edificio moderno en un barrio antiguo, bueno es hacer hincapié en la necesidad del edificio “vivo” en un sector que es corazón y nervio de la ciudad. [...] Otras entidades culturales y centros oficiales tienen aquí su sede. Bueno es que, entre todos, hagamos de éste el centro espiritual y cultural de la ciudad. [...] Un denso programa de exposiciones, conferencias, cursos y reuniones nacionales e internacionales, hallará, D[ios]. m[ediante]., en este edificio, de reducidas dimensiones pero de enormes posibilidades, el mejor hogar, abierto y hospitalario a los demás profesionales, a los centros artísticos, culturales e intelectuales, y a cuanto signifique cultivo y elevación espiritual (comillas del autor)<sup>64</sup>.

Y, en efecto, estas buenas intenciones se fueron haciendo realidad año tras año y desde su inauguración hasta la actualidad, la actividad cívica, cultural, social y política del Colegio de Arquitectos de Cataluña desde su sede de la plaça Nova ha tenido una significación cívica, nacional e internacional de primer orden, algo que, según la Junta de Gobierno, ya empezó con el vivo debate ciudadano suscitado con su construcción. El

<sup>64</sup> VV.AA., *Sede social del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, cit., pp. 5-6.



carácter de adelantado de la profesión de arquitecto y de su agrupación oficial representativa también aparecía como respuesta institucional y programática del decano ante las críticas que levantó la obra entre los sectores más reacios a las innovaciones. El decano, mucho más comedido que el lenguaraz Bohigas que los llamaba «asnos» (*ases*, en catalán), utilizaba la desenfadada y alegre comparación de una muchachada subiendo una empinada cuesta en la que los más esforzados desempeñan el papel de vanguardia o de adelantados. Podemos imaginar el esforzado grupo de escultistas o del Frente de Juventudes de Falange montaña arriba:

Hoy podemos hablar ya de un no pequeño fruto recogido del nuevo edificio. El de haber despertado el interés público por la arquitectura. Ni aun en las épocas apasionadas de La Pedrera o de la Exposición Internacional [1929] se había llegado a un tan vivo debate sobre Arquitectura y Arte. El hombre de la calle, el ciudadano tan atento siempre a su oficina, taller o tienda, ha sentido como propia “su” arquitectura; y con esta fecunda imaginación latina ha expuesto su juicio crítico y, lo que es más interesante, ha entrado en el dialogo. [...] En este conjunto de voces no han faltado, es cierto, algunas de disconformidad. Cosa natural, sin embargo. Cuando un grupo de muchachos sube una empinada cuesta, no son los más fuertes y ágiles los que gritan, sino que estos van delante abriendo camino; son los rezagados los que dan voces y se lamentan del paso de los primeros porque sienten escasear sus fuerzas. No hay que impacientarse, pues a la larga el pelotón se rehace y siguen juntos la marcha. Tal vez no sea sorprendente que en esta áspera trocha de la Arquitectura nos corresponda a nosotros Arquitectos el papel de adelantados (comillas del autor)<sup>65</sup>.

## 9. Alcance internacional del edificio

Pero el edificio no se limitó a servir de ejemplo, debate y estímulo para la ciudad y para los arquitectos catalanes, sino que adquirió resonancia internacional, en gran parte, como hemos dicho, gracias a la presencia de Ponti, van den Broek y Roth entre los miembros del jurado. Especial significado tuvo la participación estelar en todo el proceso de Ponti, tanto en el jurado de los dos concursos como en la inauguración del edificio, como puede comprobarse gracias al registro que nos ha llegado de su

<sup>65</sup> VV.AA., *Sede social del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, cit., p. 6.

actuación. Ponti continuaba así su presencia en Barcelona inaugurada unos años antes, en 1949, en la Asamblea Nacional de Arquitectos, y configuraba uno de los momentos clave en los contactos e influencias mutuas entre Milán y Barcelona. La presencia de Ponti no estuvo exenta de crítica por su parte. Así, ya en 1962, con el edificio recién terminado, manifestaba por escrito algunas posibles mejoras:

Una planta más hubiera quizá contribuido a acentuar el contraste entre la parte de desarrollo horizontal anterior y la vertical posterior, pero esto sobrepasaba las medidas permitidas, las necesidades internas del Colegio y era excesivo en el ambiente. Se puede hacer una observación sobre la pureza de la superficie vidriada (que tiene una solución de corrimiento de los cristales de notable interés), pureza que si bien es de alabar, habría quizá recibido un acento más expresivo aun con un tono de color un poco más cálido e intenso, especialmente en la vecindad de las superficies doradas de la piedra. Quizá en esta crítica hay un eco de una íntima meditación, que hice y continúo haciendo, sobre un caso análogo que se refiere a la construcción más importante que la vida me ha concedido hacer<sup>66</sup>.

También conocemos un interesantísimo cuaderno de dibujos a mano alzada con explicaciones en francés que Ponti elaboró durante el proceso de concurso y debate en 1957-1958, que regaló a Busquets<sup>67</sup> y en el que ofrecía soluciones urbanas y arquitectónicas para mejorar el proyecto ganador. Según Amparo Bernal, que ha estudiado aquel cuaderno, «el conjunto de sus sugerencias estaban orientadas a alcanzar la adaptación de la arquitectura internacional propuesta por Busquets a la tradición arquitectónica catalana»<sup>68</sup>, una interpretación ciertamente discutible ya que, en realidad, Ponti se limitaba a plantear su propia obra, tomando como referencia su rascacielos Pirelli de Milán y el de las Naciones Unidas

<sup>66</sup> VV.AA., *Sede social del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, cit., p. 9. Cuando se inauguró el Colegio, Ponti acaba de terminar el rascacielos Pirelli (1955-1960) en Milán (G. GRAMIGNA, S. MAZZA, *Milano. Un secolo di architettura milanese dal Cordusio alla Bicocca*, cit., pp. 322-323) que consideraba la obra más importante de su vida. Al parecer Ponti estaba pensando en esta obra cuando se refería al edificio de Busquets (A. BERNAL LÓPEZ-SANVICENTE, *El dibujo de una crítica. La arquitectura de Gio Ponti para el edificio del Colegio de Arquitectos en Barcelona*, «EGA, Expresión Gráfica Arquitectónica», 22, julio-diciembre 2013, pp. 136, 140).

<sup>67</sup> Actualmente se encuentra en el Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Barcelona.

<sup>68</sup> A. BERNAL LÓPEZ-SANVICENTE, *El dibujo de una crítica*, cit., pp. 136-137.

de Nueva York. Para ello sugería modificar la relación entre la torre y el basamento: por una parte, regularizando el segundo, cuya planta se convertía en un trapecio isósceles en vez de un trapecio escaleno; y, por otra parte, reforzando la masa de la torre. Ponti dibujó también dos variantes lingüísticas en las que reducía las esquinas de la torre, introduciendo pequeños chaflanes, y sustituía el muro-cortina de la fachada por una pared maciza con pequeñas aberturas oblongas. Las sugerencias de Ponti, naturalmente, no fueron tenidas en cuenta por Busquets, por lo que no podemos establecer su validez, pero indudablemente la imagen de conjunto del proyecto así modificado reflejaba, por una parte, la fuerte personalidad del arquitecto italiano y, por otra, el interés que sintió a lo largo de los años por lo que estaba ocurriendo en Barcelona y por la arquitectura moderna que se estaba desarrollando.

## 10. Los cinco esgrafiados de Picasso

Además de cuanto llevamos dicho, otro de los motivos que fundamentó el gran éxito del edificio ya desde su planteamiento inicial y que permitió la lectura del mismo como una obra plenamente moderna, e incluso como un manifiesto de oposición político-cultural al franquismo (o como un símbolo de la capacidad de ‘apertura’ del régimen, según el punto de vista), además de como un canto a la catalanidad y a la alegría de vivir, fue la incorporación a la obra de cinco grandes plafones esgrafiados sobre hormigón armado realizados a partir de dibujos de Pablo Picasso. Éste ya tenía por entonces ochenta años y, como es obvio, escogió por sí mismo los temas a representar, siempre dentro del espíritu mediterráneo con que trabajaba en aquella época, adaptado en esta ocasión al contexto barcelonés y catalán. Estos esgrafiados sobre hormigón visto sustituyeron la idea inicial de Busquets de revestir estos paramentos ciegos con un mural de gres del ceramista Antoni Cumella, inspirado en el mural de Miró y Artigas para el Palacio de la UNESCO de París<sup>69</sup>, que habría constituido el paso del

<sup>69</sup> El mural de Miró y Artigas está fechado en 1957 y fue encargado por la UNESCO en 1955 para el jardín de su sede de París, edificio inaugurado en 1958. Se trata de dos plafones que llevan por título *El sol* y *La luna* [*Noche* y *Día* según algunas fuentes] y están adosados a una pieza prismática muy apaisada, que queda, así, totalmente revestida por las baldosas o placas cerámicas esmaltadas. Esta pieza tuvo de inmediato una gran fortuna crítica. Así, en 1959 un jurado internacional la

cuerpo apaisado al cuerpo oblongo<sup>70</sup>. Los primeros dibujos que hizo Picasso (gracias a la constante insistencia de Busquets) fueron los tres exteriores, que forman un gran friso de 57,35 m de longitud y 4,30 m de altura todo a lo largo de la fachada. Picasso hizo los dibujos sobre tela montada en un bastidor cuidadosamente ejecutado que le proporcionó Busquets a escala 1/10 y los dio por terminados el 18 de octubre de 1960<sup>71</sup>. Los otros dos paneles, situados en el interior, son algo posteriores y forman las paredes laterales del *foyer* del salón de actos; en un principio Busquets pensó encargárselos a Joan Miró, pero el mismo Picasso se ofreció a dibujarlos.

La historiografía y los testimonios de la época consideran que esta importante obra artística fue posible porque Picasso había mantenido siempre con afecto el recuerdo de sus años jóvenes de formación en Barcelona a final del ochocientos (1895-1900), antes de su traslado definitivo a París, y desde entonces nunca había perdido el contacto con muchos de sus amigos catalanes, volviendo a Cataluña en alguna ocasión hasta el inicio de la guerra civil. Pero para ser justos hemos de reconocerle a Busquets el mérito de toda la gestión, no solo la idea de incorporar los dibujos de Picasso a su proyecto arquitectónico, sino, sobre todo, la insistencia perseverante que tuvo que ejercer para que Picasso hiciese los dibujos. Así se lo confesaba a Serrahima en una conversación informal en 1962. Es curioso que este último, que provenía de una familia numerosa, y cuya familia, así mismo, era numerosa, atribuyese entre líneas a la soltería de Busquets la inversión económica, la atención y el esfuerzo que pudo dedicar al conjunto del edificio y a los dibujos de Picasso:

Me ha contado que para conseguir que Picasso lo[s] dibujase tuvo que hacer más de treinta viajes y visitas, no por mala voluntad del pintor, que enseguida

seleccionó entre 116 obras de 27 países como ganadora de un premio de 10.000 \$ que concedía la Fundación Guggenheim (G. UREÑA PORTERO, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, Madrid, Istmo, 1982, p. 237; F. CALVO SERRALLER, *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*, Madrid, Fundación Santillana – Ministerio de Cultura, 1985, vol. 1, p. 437).

<sup>70</sup> X. BUSQUETS I SINDREU, *Els esgrafiats de Picasso en el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona*, cit., p. 10.

<sup>71</sup> VV.AA., *Sede social del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, cit., p. 46; X. BUSQUETS I SINDREU, *Els esgrafiats de Picasso en el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona*, cit., p. 14.

<sup>72</sup> M. SERRAHIMA, *Del passat quan era present*, cit., p. 348.

aceptó, sino para conseguir que no se olvidase y lo[s] hiciese; los viajes se los pagó él de su bolsillo, y está contento –hay que decir que está soltero– de haberlo hecho así, porque eso le ha dado mucha más libertad y, a la vez, autoridad en todo lo que hace referencia a esta construcción. [...] Me remarca que es el conjunto decorado por Picasso más importante que existe, y que –como es bien sabido– Picasso los ha hecho como obsequio a la ciudad de Barcelona, caso único porque no lo ha hecho por ninguna otra ciudad. Se acuerda de donde nació como artista –en el ambiente del modernismo, tan incitante– y no reniega de él<sup>72</sup>.

Así, Picasso aceptó el ofrecimiento personal de Busquets, que contaba, naturalmente, con la aprobación previa sin condiciones de la Junta de Gobierno, y gracias a la insistencia de Busquets, «generosamente»<sup>73</sup> emprendió el trabajo, contando, además de (como es obvio) con sus recuerdos personales, con un abundante material fotográfico y fílmico sobre Barcelona que le había proporcionado el arquitecto<sup>74</sup>. Finalmente, Picasso hizo cinco esquemáticos carboncillos muy lineales, con figuras que, en términos de Cirlot, tienen «el exaltado musicalismo» de una «sucesión de arabescos»<sup>75</sup>. Todos los temas se refieren a Barcelona y Cataluña, y el conjunto forma un canto jovial y optimista a la *joia de vivre* y a la geografía y la historia de la ciudad y del país. Tres plafones, como decimos, ocupan el friso gigante de hormigón que recorre los tres lados ciegos de la fachada en la primera planta, cerrando exteriormente el salón de actos; los otros dos ocupan las paredes interiores laterales del *foyer* de dicho salón de actos.

En un exaltado texto poético y barcelonista que Cirici dedicó a esta obra en 1965, con un detallado estudio de los elementos iconológicos y

<sup>73</sup> No consta en ningún sitio que Picasso cobrase honorarios por este trabajo. Los tres dibujos para los plafones exteriores fueron conservados por Picasso (X. BUSQUETS I SINDREU, *Els esgrafiats de Picasso en el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona*, cit., p. 14) pero, al parecer, los dos dibujos para los plafones interiores fueron donados «a la ciudad» sin que sepamos con seguridad nada de esta donación más allá del permiso dado por Picasso para reproducir su obra. Ni el Colegio de Arquitectos ni el Museo Picasso de Barcelona saben el paradero de los cinco originales. A pesar de haber desarrollado una intensa investigación en abril de 2017, desconocemos el paradero actual de los mismos, aunque parece ser que están en manos de coleccionistas privados que los mantienen ocultos y que alguno de ellos fue visto en Ginebra.

<sup>74</sup> X. BUSQUETS I SINDREU, *Els esgrafiats de Picasso en el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona*, cit., p. 11.

<sup>75</sup> VV.AA., *Sede social del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, cit., p. 50.

una hábil interpretación de los mismos, se vincula cada figura con elementos del arte griego, romano, románico y renacentista, así como con accidentes de la geografía barcelonesa y mediterránea. Cirici considera que el conjunto exterior, donde se evocan las fiestas barcelonesas, forma “un verdadero friso a la manera jónica” siendo su concepción procesional similar a la de los relieves de las Panateneas del Partenón de Atenas y del Ara Pacis de Roma:

Como si una doble comitiva avanzase convergentemente, por ambos lados del edificio, a levante y a poniente, para encontrarse en la cara, central y más corta, del mediodía. Su concepción es, pues, en el fondo, la misma del friso de las Panateneas que en el Partenón de Atenas es una procesión que avanza en dos filas por el norte y por el sur para encontrarse en la fachada oriental. [...] Las Panateneas son un monumento a la armonía de los estamentos. El friso del Ara Pacis es un monumento a la grandeza del poder. El friso de Picasso es un monumento a la alegría de los niños<sup>76</sup>.

En el plafón principal, frontal, el más conocido por su gran visibilidad urbana, se evocan, rodeados por una docena de niños portadores de palmas del Domingo de Ramos<sup>77</sup>, *els gegants de la ciutat*<sup>78</sup>, muñecos de madera y

<sup>76</sup> A. CIRICI PELLICER, *Los frisos barceloneses de Picasso*, cit., p. 3.

<sup>77</sup> Como es sabido, las palmas o hojas de palmera datilera (*Phoenix dactylifera*) son, desde las antiguas civilizaciones del Oriente Medio, además de un motivo ornamental frecuente, símbolo de fecundidad y de victoria, y forman parte del ritual de la Pascua de las religiones judía y cristiana. En la tradición católica los fieles celebran la entrada de Jesús en Jerusalén el Domingo de Ramos portando palmas blancas, llamadas *palmons* en Catalunya. Estas palmas no son verdes sino amarillas y no están abiertas, sino apretadas, cosa que se consigue atando fuertemente las frondes de las palmeras y cubriendo el haz con palmas secas para evitar la fotosíntesis de las nuevas hojas que nacen. El pequeño palmeral de la villa de Bordighera (Liguria), situada entre Génova y Niza, surte el Vaticano para las celebraciones de Semana Santa desde el siglo XVII en forma de concesión de monopolio. Más famosa e importante (y con técnicas más refinadas) es la producción de palma blanca en Elche (Alicante), documentada ya desde la Edad Media, que abastecía de este producto los mercados cristianos y judíos de España y Europa, incluyendo los *palmons* de Barcelona (G. JAÉN I URBAN, *Formació d'una ciutat moderna de grandària mitjana: Elx, 1740-1962. Del pont i el raval de Santa Teresa al Pla General d'Ordenació Urbana*, Alicante, Servei de Publicacions de la Universitat d'Alacant, 2017, p. 54). Es en esta ciudad donde, según Cirici, «el niño del día de Ramos levanta en el aire su palma dorada, solar, olorosa, como una bandera cargada de gloria» (A. CIRICI PELLICER, *Los frisos barceloneses de Picasso*, cit., p. 8). También Maria Aurèlia Capmany ha evocado la palma blanca trenzada que elabora-

cartón vestidos con telas de verdad, de grandes proporciones, presentes en muchas ciudades de habla catalana (también los hay, por ejemplo, en Mallorca y Valencia), que desfilan en las celebraciones ciudadanas transportados por una persona oculta en su interior. Estos *gegants* barceloneses están ya documentados en el siglo XIV en relación a las fiestas del Corpus, procesión evocada por el dibujo de Picasso (aunque con las palmas de la

ban en la cestería barcelonesa de sus padres para aquella celebración religiosa y festiva «que no era sino el tejido bien tramado de una cultura heredada que no se cuestiona, que no significa ni tan solo una deliberada elección personal», destacando «la calidad [olorosa] un poco ácida de la palma, que salía tan blanca del azufrado y que la trama hábilmente trenzada hacía más intensa; [...] todas las palmas y palmones hacían olor el Domingo de Ramos, pero creo que mi palma majestuosa, llena de frutas [colgando] y coronada con un lazo de las cuatro barras, era aún más olorosa, y pesaba una barbaridad» (M.A. CAPMANY I FARNÉS, *Obra completa 6. Memòria*, Barcelona, Columna – Diputació de Barcelona, 1997, pp. 345-346). La apropiación que hizo el franquismo de todos los rituales católicos incluyó el uso de la palma blanca en el Domingo de Ramos, cuando miles y miles de colegiales, militares y políticos uniformados desfilaban cada año en las procesiones «de la borriquita» (aludiendo al humilde asno que llevaba a Jesús) celebradas en toda España. El mismo Caudillo, el 20 de mayo de 1939, fue recibido por falangistas y militares que portaban palmas blancas (G. DI FEBO, *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*, Valencia, PUV, 2012, fotos de portada y contraportada), como un nuevo Mesías redentor, a su llegada a la iglesia de Santa Bárbara en Madrid, donde entró bajo palio, «un privilegio reservado en la liturgia católica a los obispos, al Santísimo Sacramento y a los reyes» (G. DI FEBO, *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*, cit., p. 21) del que Franco disfrutó durante muchos años. En el templo presidió un solemne *Te Deum* en agradecimiento a Dios por la Victoria y ante el cardenal primado Isidro Gomá, «en un acto religioso de liturgia medievalizante» (E. MORADIELLOS, *Francisco Franco. Crónica de un caudillo casi olvidado*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 98), ofreció su espada victoriosa al Santo Cristo de Lepanto, traído expresamente desde la catedral de Barcelona y colocado en el altar mayor junto a otras reliquias patrióticas: el Arca Santa con las reliquias de Don Pelayo, traída desde la catedral de Oviedo; las cadenas de Navarra de la batalla de las Navas de Tolosa; la lámpara votiva del Gran Capitán; la linterna del barco de don Juan de Austria en la batalla de Lepanto; y la imagen de la Virgen de Atocha vestida con el manto que le regaló la reina Isabel II (G. DI FEBO, *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*, cit., pp. 112-113).

<sup>78</sup> Los gigantes de la ciudad, que en ocasiones van acompañados de los enanos o *nans*. En la cultura española se les conoce como «gigantes y cabezudos». Cirici ha evocado «el encanto de su manera de andar a pequeños saltitos y de bailar dando vueltas suaves con la mirada impasible dirigida al infinito» (A. CIRICI PELLICER, *Los frisos barceloneses de Picasso*, cit., p. 4).

Pascua), y ya desde el principio fueron un elemento festivo municipal y cívico, apareciendo especialmente en público, además del día del Corpus Christi, fiesta civil medieval europea por excelencia, el 24 de septiembre, día de la Virgen de la Merced, patrona de Barcelona.

Para los dos frisos laterales, Picasso dibujó temas mediterráneos de raíz clásica que mantienen, en términos de Cirlot, «un ritmo continuo»<sup>79</sup>. Se trata de un desfile de jinetes, músicos y danzantes en movimiento junto a un mar con un toro y una vela latina. Busquets los denomina *Friso de los Niños* (232 × 43 cm), *Friso de los Gigantes* (112,5 × 43 cm), y *Friso de la Señera* (255,5 × 43 cm)<sup>80</sup>, denominación que ya había sido utilizada por Cirici en 1965. Según Cirici, el friso de la Señera, que mira a Levante, evoca

la seriedad de la vida colectiva, la furia de las pasiones y el amor a la aventura y a lo abierto, todo ello mezclado con la fabulosa alegría vital de los faunos. Empiezan el cortejo el abanderado y su acompañamiento, [...] siguen los faunos tocadores de címbalos y de la doble tibia, los instrumentos pánicos o silvanos que nos hacen pensar en la sana sensualidad de las comilonas y de los amores entre los pinos [...] en una innegable continuidad que enlaza los simples placeres del pueblo de hoy con los que narran las pinturas de los vasos griegos y de los murales etruscos. [...] Cierra el friso la barca voladora, recuerdo del destino marino de Barcelona y signo de libertad y de aventura<sup>81</sup>.

Por su parte, en el friso de los Niños, la misma barca «de la aventura» abre el cortejo:

Aquí la alegría pánica se halla mezclada simplemente con la ingenuidad de los niños. [...] Bailan, corren y juegan dándose las manos, como los antiguos amorcillos pompeyanos o los *putti* del *Quattrocento* florentino, y en el mismo gesto de darse las manos aluden a la danza solidaria e igualitaria, la ancestral sardana catalana, tan análoga a las danzas helénicas. A su alrededor, las encarnaciones de la embriaguez de los bosques y los campos bailan o vuelan en una danza tan loca como graciosa es la de los niños. [...] Gustan en hacer ruido con sus instrumentos de percusión, unos con címbalos, otros con crótales. [...] Está el fauno que anda imitando los saltos de la cabra por el monte, tocando la doble tibia. [...] Detrás de él cierra la marcha un genio volador. Diríase –vuelto al revés– el viento que sopla sobre la Venus naciente

<sup>79</sup> VV.AA., *Sede social del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, cit., p. 49.

<sup>80</sup> Indicamos las medidas de los dibujos originales. X. BUSQUETS I SINDREU, *Els esgrafiats de Picasso en el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona*, cit., p. 14.

<sup>81</sup> A. CIRICI PELLICER, *Los frisos barceloneses de Picasso*, cit., pp. 4-5.



en el famoso cuadro de Botticelli. Pero su posición es también la de la Antigua Fama, tocando la trompeta, como las Famas que se alojan en las enjutas de los arcos de triunfo romanos<sup>82</sup>.

Los dos plafones interiores (de 9,75 y 8,50 m de longitud y 3,10 m de altura) fueron dibujados a escala 1/5 ( $1,93 \times 0,62$  y  $1,68 \times 0,62$  m) en lápiz litográfico sobre papel, son más complejos y presentan una mayor dificultad de ejecución sobre el hormigón por los rayados y sombreados de la obra original<sup>83</sup>, los dos tienen título: uno es *El carrer dels Arcs* y en él se evoca la calle medieval situada a poniente del Colegio, que Picasso todavía recordaba, y que tomó su nombre de las arcadas del acueducto romano que conducía el agua a la acrópolis barcelonesa y que pasaba justo por allí:

Las arcadas, tratadas con un grafismo que deriva directamente del análisis cubista, crean un marco aparejado que recuerda la solución tradicional en los frescos románicos, en los cuales fondos de esta clase constituían los consabidos casalicios que aislaban los personajes o las escenas en los frisos y en las vidrieras. La composición general es la de un tríptico, presidido por la montaña y flanqueado, a la izquierda, por el mar, y a la derecha por la calle<sup>84</sup>.

El otro plafón se titula *La sardana* y presenta una interpretación de la típica danza popular catalana de significado festivo, cívico y nacionalista desarrollada ante unos Pirineos esquemáticos sobre los que ondean multitud de banderas cuatribarradas, el emblema heráldico de origen medieval de los reinos de la Corona de Aragón y emblema y símbolo de la Cataluña contemporánea, que aquí aparecen a la vez como farolillos festivos. Cirlot se muestra especialmente entusiasta con esta obra:

Llamaríamos la atención sobre el increíble virtuosismo del pintor al sugerir con solo una línea la corporeidad, la masa, el peso, el sentimiento incluso de los personajes que ritualmente unidos de la mano trenzan la danza<sup>85</sup>.

<sup>82</sup> A. CIRICI PELLICER, *Los frisos barceloneses de Picasso*, cit., p. 5.

<sup>83</sup> VV.AA., *Sede social del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, cit., p. 46; X. BUSQUETS I SINDREU, *Els esgrafiats de Picasso en el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona*, cit., p. 17.

<sup>84</sup> A. CIRICI PELLICER, *Los frisos barceloneses de Picasso*, cit., p. 6.

<sup>85</sup> VV.AA., *Sede social del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, cit., p. 50.

Algunas de las figuras del conjunto, y el mismo tema del baile, se pueden poner en relación con las mujeres que bailan en corro dibujadas por Matisse en las distintas variaciones que hizo de su célebre cuadro *La danza*:

Trazadas en líneas curvas suaves y enlazadas que aluden al movimiento típico de esta danza, las figuras se sitúan en el interior de un marco que sin duda alude a la gran plaza mercadal [...] pero que aquí es la plaza del país entero, desde las montañas hasta el mar. [...] En el fondo, una agitada línea parece aludir a la vez [...] a la larga cordillera de los Pirineos, espina dorsal de la Cataluña a dos vertientes, y a la dentada silueta de la sagrada montaña de Montserrat. [...] En la parte baja se sugiere la playa del Mediterráneo. Luces y banderas ponen atmosfera de fiesta a la escena de danza<sup>86</sup>.

En todos los casos los dibujos son lineales, sumamente esquemáticos, como decimos, y los temas escogidos permitieron a Picasso representar las figuras con una elevada dosis de movimiento, cosa que produce un gran impacto al haber sido convertidos en esgrafiados sobre hormigón de grandes dimensiones en la misma fachada del edificio y en el amplio vestíbulo interior.

## 11. Las técnicas de ejecución de los plafones

Todos los esgrafiados fueron ejecutados *in situ* con chorro de arena<sup>87</sup> en 1960 por el pintor, escultor y fotógrafo noruego, formado entre Oslo y Nueva York, Carl Nesjar, colaborador del arquitecto Erling Viksjø que, además de proyectar numerosos edificios oficiales en Oslo, tenía patentado

<sup>86</sup> A. CIRICI PELLICER, *Los frisos barceloneses de Picasso*, cit., p. 6.

<sup>87</sup> Este procedimiento mediante el cual, por abrasión, se hace un dibujo que deja a la vista los áridos o gravas duros dispuestos en el interior de un muro de hormigón, ya se había puesto en práctica en un edificio oficial obra del arquitecto noruego Erling Viksjø situado en el Barrio Gubernamental (Regjeringskvartalet) de Oslo, donde se reprodujeron dibujos de Picasso del Museo Grimaldi de la ciudad provenzal de Antibes. La solución técnica fue propuesta por el mismo Picasso (Vv.AA., *Sede social del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, cit., p. 46; X. BUSQUETS I SINDREU, *Els esgrafiats de Picasso en el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona*, cit., p. 12). Sin embargo, mientras que en Oslo se trata solo de una incisión realizada en la masa de un hormigón corriente, en Barcelona, gracias a Busquets, se consiguió el efecto de un dibujo con lápiz negro sobre un papel blanco (A. CIRICI PELLICER, *Los frisos barceloneses de Picasso*, cit., p. 9).

un tipo de aditivo del hormigón, el *Naturbetong*, utilizado en el Colegio de Arquitectos, para contrarrestar la retracción del cemento<sup>88</sup>. Nesjar ya había trabajado con Picasso en ocasiones anteriores y conocía la obra de los pintores informalistas españoles ya que en la publicación «Dagbladet» del 9-10-1959 comentó favorablemente una exposición de los mismos en Noruega diciendo: «Pintores españoles de gran expresión plástica ¡Hagamos que vengan a Oslo!»<sup>89</sup>. La ejecución del mural de Barcelona está ampliamente documentada, ya que en el número monográfico que «Cuadernos de Arquitectura» dedicó al edificio con motivo de su inauguración se incluyó un amplio reportaje sobre el mismo escrito por Alfons Roig<sup>90</sup> y Juan Eduardo Cirlot, dos importantes críticos de arte que por entonces desarrollaban su investigación sobre el arte abstracto y simbólico contemporáneo<sup>91</sup>. También el arquitecto Busquets dejó testimonio de esta intervención artística, tanto en el número indicado de «Cuadernos de Arquitectura» como en el discurso que pronunció con motivo de su toma de posesión como académico de la Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi en 1987, dos años antes de su muerte. Busquets resaltaba su elección de ejecutar un hormigón con piedras negras duras, como basalto o granito, y mortero blanco para que «el chorro de arena, al erosionar el cemento, diese directamente la línea, de la misma manera que lo hace un lápiz [negro] sobre un papel [blanco]»<sup>92</sup>. Por otra parte, en relación con la gran energía física necesaria para desarrollar el trabajo, Busquets ha evocado vívidamente Nesjar como una especie de vikingo contemporáneo:

<sup>88</sup> VV.AA., *Sede social del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, cit., p. 47.

<sup>89</sup> J.L. MARZO PÉREZ, *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*, Murcia, CENDEAC, 2010, p. 112.

<sup>90</sup> El sacerdote valenciano Alfons Roig i Izquierdo fue un acérrimo defensor del arte moderno. Ejerció como profesor en el Seminario Pontificio y en la Facultad de Bellas Artes de Valencia; era amigo personal y visitante asiduo del taller de Kandinsky en París; y estaba bien relacionado con la jerarquía cultural pro-moderna del franquismo. Según Ureña fue un “descubridor de horizontes no figurativos para muchos jóvenes que se iniciaban entonces en la pintura e incansable batallador, dentro de la Iglesia española, por el reconocimiento del arte religioso abstracto” (G. UREÑA PORTERO, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, cit., p. 147).

<sup>91</sup> VV.AA., *Sede social del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, cit., pp. 44-45.

<sup>92</sup> X. BUSQUETS I SINDREU, *Els esgrafiats de Picasso en el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona*, cit., p. 12.

[Era] un hombretón nórdico, alto y fornido, barbudo. En el trabajo le gustaba subrayar su aspecto un poco bárbaro con una gorra marinera de lana y unas botas muy andariegas. Entonces era un hombre de una vitalidad impresionante. Se obstinaba en invitarme a la caza de ballenas, que practicaba en barcas proveídas de un cañón que disparaba los arpones<sup>93</sup>.

Un punto delicado fue la dificultad técnica de la obra y la meticulosidad con que tenía que ser ejecutada. En primer lugar, hubo que traspasar fielmente (en el taller, mediante proyección de diapositivas) los dibujos de los originales de Picasso a la gran dimensión de los plafones verticales; esto se hizo primero en una nave industrial, proyectando diapositivas de los dibujos sobre grandes papeles donde Nesjar seguía los trazos del dibujo con un pincel; después se perforaron estos trazos con un punzón y, ya *in situ*, se fijaban los papeles dibujados y perforados sobre las placas de hormigón acabadas de desencofrar. Nesjar, con una bolsita de tela llena de polvo de grafito, iba golpeando el trazo perforado del dibujo, dejando marcadas, así, las líneas sobre el hormigón. Una vez retirado el papel, con una fotografía de los originales delante en todo momento, Nesjar volvía a repasar las líneas con un lápiz de cera marcando la dirección que debía darle al chorro de arena (que disponía de boquillas de distinto diámetro en la boca de salida) para reproducir las distintas intensidades de línea del dibujo original. Finalmente, con el chorro de arena siguiendo las marcas, se ponían al descubierto las piedras negras del interior del muro, siempre «consultando repetidamente las fotografías de los originales para no excederse en la intensidad del trazo»<sup>94</sup>.

Previamente, se había ejecutado el hormigón *in situ* con un cuidado técnico extremo, soldando la malla de armado de las placas (de 11 cm de espesor) a la viga en celosía que formaba la estructura del salón de actos, disponiendo un encofrado perdido de albañilería en la cara interior y otro encofrado al exterior formado por tableros de plástico machihembrados, con la cara interior forrada de Formica, que se debían retirar por partes, una vez hormigonado, dejando a la vista el trozo de la superficie de cemento, totalmente plana, sobre la cual tenía que trabajar Nesjar, por bandas verticales. Como la superficie plana, por efecto de la Formica,

<sup>93</sup> X. BUSQUETS I SINDREU, *Els esgrafiats de Picasso en el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona*, cit., pp. 12-13.

<sup>94</sup> X. BUSQUETS I SINDREU, *Els esgrafiats de Picasso en el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona*, cit., p. 13.

comportaba un brillo excesivo, para corregirlo, toda la superficie fue ligeramente sometida al chorro de arena. En el interior del encofrado se disponían los áridos negros por tongadas apisonadas a mano. Después de diversos ensayos, se seleccionaron cantos rodados provenientes del lecho del río Fluvià, que ofrecían una elevada dureza y una tonalidad adecuada; pero como no los había en cantidad suficiente se optó por machacar bloques de la cantera de Sant Joan de les Fonts (Girona), rodando las gravas obtenidas en molino de bolas con lo que se conseguían «unos cantos rodados perfectos en cantidad suficiente». Para la buena ejecución del trabajo, el encofrado debía mantenerse rígido y estable por lo que se dispusieron pernos pasantes y arriostramientos, realizándose el relleno de mortero a una presión muy elevada por varios conductos y de abajo a arriba para que su reparto fuese homogéneo y no quedasen vacíos interiores, utilizando un equipo especial de inyección importado de Hamburgo. Como decimos, el desencofrado se hacía por partes a las 48 horas, ya que la técnica del chorro de arena implicaba trabajar sobre un hormigón no excesivamente endurecido y, por tanto, hacer el esgrafiado a trozos<sup>95</sup>.

Otro problema técnico fue solucionar la gran polvareda que se originaba cuando el chorro de arena erosionaba (más o menos) la superficie del hormigón para dejar vista la grava negra de su interior e interpretar, así, la intensidad del trazo de los dibujos originales. Para resolver esta cuestión se dispusieron «grandes ventiladores que proyectaban el polvo sobre una cortina empapada de agua», minimizando así la tremenda polvareda que se levantaba con la acción mecánica. Nesjar trabajaba entre los ventiladores y la cortina de agua, usando, para protegerse del polvo de arena, una careta con tubo de respiración, pero la arena rayaba con tanta fuerza los vidrios de las gafas de protección que se tenían que cambiar con frecuencia<sup>96</sup>.

## 12. Conclusión final

Finalmente, el resultado fue una obra absolutamente maravillosa que creó de inmediato una imagen urbana potentísima de modernidad archi-

<sup>95</sup> VV.AA., *Sede social del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares*, cit., p. 46; X. BUSQUETS I SINDREU, *Els esgrafiats de Picasso en el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona*, cit., pp. 13-15.

<sup>96</sup> X. BUSQUETS I SINDREU, *Els esgrafiats de Picasso en el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona*, cit., p. 16.

tectónica y artística difundida por todo el mundo. De hecho, los plafones de Picasso del Colegio de Arquitectos de Barcelona forman parte de los itinerarios mundiales que recorren los amantes del artista y del arte contemporáneo y son un hito en la Barcelona turística y cultural del siglo XXI. Dándole la razón a Walter Benjamin, en pocas ocasiones como en esta la reproducción de una obra de arte habrá conseguido tantísima más fama que la obra original (hasta el punto de ignorarse el paradero de este original). En sus memorias Bohigas concluía que los esgrafiados de Picasso son lo más destacado del edificio:

Lo cierto es que la gran mejora [del edificio] fue la idea del propio Busquets de pedir a Picasso los dibujos para hacer las incisiones de la fachada. El primer piso, donde está la sala de actos, lo proyectó el propio Busquets, con una corrección elogiada. Y también con un acierto igual al de la fachada: encargó dos grandes dibujos a Picasso que son una auténtica joya y que, por sí solos, dan significación a todo el espacio del vestíbulo y predisponen a una interpretación menos convencional de la sala de actos<sup>97</sup>.

A fin de cuentas, el conjunto del Colegio de Arquitectos de Barcelona, contenedor y contenido, se tiene que entender, como concluyen Granell y Ramon, como un resultado histórico y arquitectónico, pero también como un proyecto cultural, político, social y ciudadano, esto es:

Fue la materialización del anhelo modernizador de generaciones sucesivas de arquitectos, pero al mismo tiempo fue la plataforma que ha permitido la proyección ciudadana de la institución. [...] El Colegio de Arquitectos, con un carácter decididamente moderno, convirtió su nueva sede no solo en el local de un colegio profesional, como tantos había en la ciudad, sino en un verdadero foco de cultura abierto a múltiples manifestaciones. Entonces eran inexistentes muchas de las instituciones que ahora forman el mapa cultural del país y el Colegio jugó un papel a la vez sustitutorio y propositivo. Entre 1962 y 1977 [...] albergó todo tipo de actividades, desde la política y el debate ciudadano hasta las bellas artes y las nuevas formas artísticas: *happenings*, *performances*, poesía escénica, música o las más modestas artes aplicadas encontraron allí un sitio de acogida que proporcionaba un eco multiplicador<sup>98</sup>.

De hecho, la primera exposición que el Colegio montó en su nueva sede (entre noviembre y diciembre de 1962) fue una colección de 60 amplia-

<sup>97</sup> O. BOHIGAS, *Combat d'incerteses*, cit., p. 255.

<sup>98</sup> E. GRANELL, A. RAMON, *Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, cit., pp. 11, 220.

ciones fotográficas de obras plásticas, arquitectónicas y urbanísticas de Le Corbusier seleccionadas por él mismo de su archivo entre más de veinte mil clichés, un conjunto considerado por el mismo Le Corbusier «no como un documento, sino como una obra de arte»<sup>99</sup>. Como vemos, se trataba a la vez de un homenaje al maestro y de un guiño a la cultura arquitectónica internacional que se hacía en pleno franquismo.

Quizá sea interesante ya como epílogo, como información suplementaria, decir algo sobre el método utilizado en este trabajo y las intenciones de sus autores al acometerlo. En primer lugar, cabe advertir que se trata de un estudio particular y concreto de un edificio, pero que forma parte de un estudio de gran extensión y alcance histórico y disciplinar que los autores vienen realizando desde 2014, conjuntamente, en sus respectivas universidades (Politécnico de Milán y Universidad de Alicante) sobre relaciones de la arquitectura producida en las ciudades de Milán y Barcelona en las posguerras española y mundial, desde el fascismo a la democracia. El resultado previsto es un libro de gran extensión cuya terminación tenemos prevista para el año 2021. El método aquí utilizado es deudor, por tanto, obviamente, del método general usado en el conjunto de nuestra investigación. Hagamos un breve repaso. Tenemos en primer lugar la consulta en profundidad de las numerosas fuentes disponibles y la visión crítica de las mismas. En este aspecto, señalemos que las fuentes primarias utilizadas han sido la arquitectura estudiada, como es lógico, pero también la fortuna crítica que la misma suscitó ya desde el momento en que fue construida; también hay unas fuentes secundarias que hemos utilizado y que son los textos producidos por la historiografía especializada reciente de final del siglo XX e inicio del XXI, sometidos constantemente a crítica por nosotros con el fin de clarificar las valoraciones hechas, en muchos casos contradictorias o inadecuadas. En el caso del Colegio de Arquitectos de Barcelona, como hemos dicho, las fuentes son abundantísimas, como puede comprobarse consultando la bibliografía, y en su conjunto señalan los caminos críticos y disciplinares que la arquitectura española ha seguido en el periodo estudiado, desde la Segunda República hasta nuestros días. Pero a la hora de ordenar los datos y la crítica, nuestra intención ha sido presentar una narración que aunase los aspectos técnicos y los aspectos culturales del hecho arquitectónico, dando relevancia a la

<sup>99</sup> Facsímil del catálogo, que incluía la carta-prefacio de Le Corbusier en francés del 8 de octubre de 1962, en *Arts a Catalunya. 1950-1977*, cit., p. 95.

vez a los actores políticos, sociales y profesionales que intervinieron, verdaderos ‘personajes’ del ‘argumento’ que aquí se narra, desde el decano Solà-Morales hasta Pablo Picasso, y a las dificultades con que todos ellos se fueron encontrando a la hora de desarrollar el ‘hilo argumental’ de la historia que aquí contamos, una historia que tiene como fondo, naturalmente, la arquitectura, pero que fue vivida por personas concretas, en muchos casos de forma apasionada y comprometida con Barcelona y con Cataluña. Es por ello que temas que podrían parecer menores o marginales a un lector superficial están incluidos en nuestro relato, desde la procedencia de las gravas negras que Nesjar utilizó en los esgrafiados de Picasso hasta el uso social que el edificio tuvo desde el mismo momento de su concepción. Nuestra intención, por tanto, ha sido hacer en todo momento una investigación altamente especializada dentro del campo de la arquitectura considerada como actividad humanística y como hecho cultural, pero que no por ello dejase de tener un estilo asequible y comprensible, entretenido, para cualquier lector no especializado interesado en el tema. Ciertamente, ello implicaba el uso de un lenguaje literario y complejo, y también un tratamiento de la narración que contuviera una cierta dosis de suspense y de anecdótico, como nos enseñaron a hacer los grandes narradores que tanto admiramos del tiempo contemporáneo, desde Italo Calvino hasta Mercè Rodoreda o Eduardo Mendoza, por no referirnos a los grandes maestros antiguos, desde Manzoni y Boccaccio hasta Muntaner. Vaya por delante, por tanto, mientras acabamos nuestra obra *in extenso*, este avance o *preprint* de uno de sus capítulos, el que estudia uno de los grandes hitos de la arquitectura contemporánea barcelonesa que, como auguraba Cirici, vino a unirse efectivamente a las grandes obras góticas, renacentistas y modernistas que esta ciudad admirable por tantos motivos, Barcelona, ha sabido proyectar, gestionar, subvencionar y construir para el placer y el contento de todos los que amamos las obras de cultura y de arte que han perdurado más allá del momento histórico en que se hicieron y más allá de las personas que las hicieron posibles. Con agradecimiento a tanto esfuerzo y a tanto buen hacer a través de los siglos, desde Milán y desde Alicante, los autores.





Fig. 1. El edificio de Busquets recién terminado según una tarjeta postal de los años sesenta

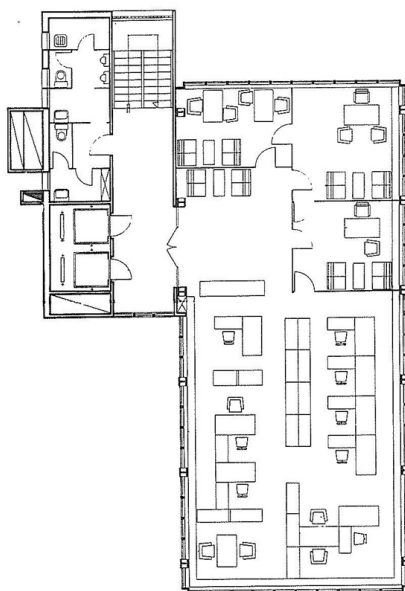


Fig. 2. Planta quinta del Colegio de Arquitectos.  
Distribución según el proyecto de Moragas.  
*La seu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, cit., p. 86.



Fig. 3. Representación sincrónica de las diferentes fases de la vida del edificio.  
Elaboración gráfica de los autores



Fig. 4. Vista del edificio desde la plaça Nova con el frontal de la obra de Picasso.  
Fotografía de Marco Lucchini (2018)



Fig. 5. Vista del edificio desde la plaça Nova con el lateral oeste de la obra de Picasso.  
Fotografía de Marco Lucchini (2018)



Fig. 6. Los arquitectos Bonet, Cirici, Clotet y Tusquets bromean frente a la sede del Colegio de Arquitectos en los primeros años setenta.  
Fotografía de la web de Óscar Tusquets Blanca